HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

3543

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

X. JAHRGANG 1917

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

LIBRARY
JUN 6 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
M8
Jg.10

ABHANDLUNGEN

Heft 1: Seite

Schäfer, K., Der Lübecker Maler Hans Kemmer . . . . . 1— 7
Steinmann, Ernst, Raffael im Musée Napoléon . . . . . 8—25
Ehrenberg, Hermann, Neues vom Meister Francke . . . . . 26—31

Heft 2/3:

Mâle, Emile, Studien über die deutsche Kunst. III—VII . . . . . 43— 64
Zucker, Paul, Zur Kunstgeschichte des klassizistischen Bühnenbildes . . . . . 65— 96
Rintelen, F., Dante über Cimabue. II . . . . . 97—113
Hammer, Heinrich, Andrea Pozzos frühestes Freskowerk . . . . . 114—118

Heft 4:

Antworten auf Emile Mâles „Studien über die deutsche Kunst".
Clemen, Paul, ord. Prof. . . . . 127—131
Gerstenberg, Kurt, Dr. . . . . 132—133
Gurlitt, Cornelius, Prof. . . . . 134—135
Supka-Budapest, Géza, Dr. . . . . 136—143
Strzygowski, Josef, ord. Prof. 144
Goetze, A., Prof. . . . . 145—150
Wulff, O., Prof. . . . . 151—158
Kautzsch, Rudolf, ord. Prof. . . . . 161—166
Schmid, H. A., ord. Prof. 167
Haseloff, Arthur, Prof. . . . . 168—171
Schlußwort. Grautoff, Otto . . . . . 172—173

Heft 5:

Singer, Hans Wolfgang, Der Vierfarbendruck in der Gefolgschaft Jacob Christoffel Le Blons (I.) . . . . . 177—199
Fuchs, Willy P., Die Deutschmeister-Schloßkirche zu Mergentheim und ihre Baumeister . . . . . 200—206

Heft 6:

Supka, G., Buddhistische Spuren in der Völkerwanderungskunst . . . . . 217—237
West, Robert, Der Meister von Großgmain . . . . . 238—258

Heft 7:

Feurstein, Heinrich, Der Monogrammist M. W. und der Meister von Meßkirch . . 265—274
Habicht, V. Kurt, Die Gobelins im Rittersaale des Domes zu Hildesheim . . . . . 275—280
Singer, Hans Wolfgang, Der Vierfarbendruck in der Gefolgschaft Jacob Christoffel Le Blons (II.) . . . . . 281—292

Heft 8/9:

Stierling, Hubert, Die Grabplatte der Herzogin Sophie von Mecklenburg in Wismar 297—300
Singer, Hans Wolfgang, Der Vierfarbendruck in der Gefolgschaft Jacob Christoffel Le Blons (III) . . . . . 301—314
Küster, Gertrud, Beiträge zur Kenntnis des Sebaldusgrabes . . . . . 315—324

Heft 10/12:

Seite

Steinmann, Ernst, Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris . . . . . 337—380
Schäffer, Emil, Zu den Bildnissen der Vittoria Colonna . . . . . 381—384
von Kutschera-Woborsky, Oswald, Zu Andrea Pozzos Fresken in Mondevi . . . 385—388

MISZELLEN

Heft 8/9:

Ambergers Madonna mit dem Zeisig. Eine Kopie nach Tizian. (Anna L. Plehn.) Seite 325.

Heft 10/12:

Zu J. G. Ziesenis Aufenthalt in Frankfurt. (K. Simon.) Seite 389.

REZENSIONEN

Belgique Monumentale, La (Lüthgen), S. 122.
Dettloff, Felix, Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab (H. Stierling), S. 330.
Escherich, Mela, Hans Baldung-Grien, Bibliographie (Friedländer), S. 35.
Fastenau, Jan, Romanische Bauornamentik in Süddeutschland (K. Gerstenberg), S. 259.
Firmenich-Richartz, Eduard, Die Brüder Boisserée, Bd. I. (H. Schulze), S. 259.
Friedländer, Max F., Von Eyck bis Bruegel (Baum), S. 32.
Glaser, Curt, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei (Kaemmerer), S. 212.
Graber, Hans, Max Buri, sein Leben und sein Werk (J. Coulin), S. 333.
Graphische Gesellschaft, XXI. Veröffentlichung. Herausg. von Paul Kristeller (E. Rosenthal), S. 208.
Griechenland, Landschaften und Bauten. Herausg. von Ernst Reisinger (T. O. Achelis), S. 328.
Hartmann, Karl O., Stilwandlungen und Irrungen in den angewandten Künsten (S. Schwabacher), S. 260.
Hofmann, Wolfgang, Simon Benedikt Faistenberger 1695—1759 (Hammer), S. 36.
Japanische Stichblätter (H. Kahns), S. 390.
Klapheck, Richard, Die Baukunst am Niederrhein (K. Gerstenberg), S. 120.
Klingelschmitt, Franz Theodor, Unsere liebe Frau von Hallgarten (M. Escherich), S. 261.
La Tour, der Pastellmaler Ludwig XV. (H. Vollmer), S. 214.
Meißner, Bruno, Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik (Graeft), S. 390.
Petzet, Erich, Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse (K. Gerstenberg), S. 122.
Prausnitz, G., Der Wagen in der Religion; seine Würdigung in der Kunst (H. Kahns), S. 293.
Stern, Dorothea, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft (A. Haupt), S. 207.
Strzygowski, Joseph, Die bildende Kunst des Ostens (Supka), S. 33.
Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon (H. W. Singer), S. 123.
Valentiner, Wilhelm R., Aus der niederländischen Kunst (O. Hirschmann), S. 119.
Verkade, Des Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst (E. Raehlmann), S. 293.
de Voragine, Jacobus, Legenda aurea (R. Schapire), S. 327.
Weise, Georg, Zur Architektur und Plastik des früheren Mittelalters (K. Gerstenberg), S. 329.
Woltmann u. Woermann, Geschichte der Malerei: Die Malerei des Mittelalters, neu bearbeitet von M. Bernath (Kaemmerer), S. 34.

DER LÜBECKER MALER HANS KEMMER

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER CRANACH-SCHULE

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Von K. SCHAEFER

Die Kaufmannskompagnie der Bergenfahrer zu Lübeck hatte ihre Kapelle in der Marienkirche in der Halle zwischen den beiden mächtigen Türmen, die niemals als Vorhalle der Kirche gedient hat, wie es sonst der Brauch und dem Grundriß entsprechend gewesen wäre. Hier steht noch als Abschluß der Kapelle, mit der reich geschnitzten Front dem Mittelschiff der Kirche zugewandt, ihr hochlehniges Gestühl mit den Wappen von Norwegen und Lübeck und dem Schild der Bergenfahrer, das ein gekrönter Stockfisch mit dem halben Lübecker Adler ziert, ein stattliches Tischlerwerk mit ausgezeichneter spätgotischer Schnitzerei aus dem Jahre 1518. In der Kapelle selbst, die heute im übrigen nichts mehr von ihrer alten Ausstattung erhalten hat, findet sich an derselben Stelle, wo der Altar einst stand, an der Wand befestigt, ein Diptychon von zwei gemalten Eichenholztafeln, die 1,56 in der Höhe und 1,48 m in der Breite messen, der Rest des ehemaligen Altarschreins der Bergenfahrer. S. Olaf, der norwegische König im Plattenharnisch mit Reichsapfel und Krone, dargestellt, wie er mit den Füßen auf ein merkwürdiges Drachentier tritt, dessen Kopf seine eigenen nur etwas jugendlicher gebildeten Gesichtszüge trägt, und daneben zwei andere Heilige stehen auf Goldgrund auf der einen Tafel, die Kreuzahnahme auf der Vorderseite der anderen; deren Rückseite schmücken endlich die drei großen Mädchengestalten der Heiligen Barbara, Katharina und Dorothea (vgl. Abb. 1 bis 3).

Es ist ein lehrreiches Exempel für stilkritische Zuweisungen, wie es diesen dekorativ wirksamen, groß angelegten und mit einer breiten Sicherheit behandelten, im übrigen auch ziemlich gut erhaltenen Gemälden in der kunstgeschichtlichen Forschung ergangen ist: Fr. Kugler und Waagen haben sie für Werke des Matthias Grünewald erklärt, Woltmann und Woermann für Cranach in Anspruch genommen; als dann der Pseudogrünewald auftauchte, war es natürlich, daß Th. Gaederz alsbald diesem den Olafaltar zuweisen wollte, und noch 1900 hat E. Flechsig mit aller Bestimmtheit Lucas Cranachs Sohn, Hans, für den Meister des Altars erklärt. Der Name des Malers Johann Kemmer war bis dahin völlig unbekannt, bis der in den Lübecker Archivalien ausgezeichnet unterrichtete Fr. Bruns in seinem Buche über „Die Lübecker Bergenfahrer und ihre Chronistik“ 1901 den vollständigen Vertrag veröffentlichen konnte, den am 9. Oktober 1522 Kemmer und die Testamentsvollstrecker des Kaufmanns und Bergenfahrers Tytke Roleves über die Ausführung des Altarschreins geschlossen haben. Aus diesem Aktenstück bekommen wir zugleich einen Begriff vom ursprünglichen Zustand des ganzen Werkes, das wir so nie zu rekonstruieren gewagt haben würden. Denn die Testamentarii hatten ganz bestimmte und weitgehende Wünsche, an die sich der Künstler halten mußte.

Danach enthielt der Schrein als Hauptstück ein geschnitztes Bildwerk der heiligen Sippe, das gänzlich verloren gegangen ist[1]); die Innenseite des einen Flügels enthielt ebenfalls als Schnitzwerk die drei Einzelfiguren von Rochus, Antonius und Sebastian und daneben „in den listen“, d. h. als Einfassung der Tafel in zwei

(1) Im Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks II, S. 229, hat Bruns die Möglichkeit angenommen, daß diese Gruppe in einem aus der Marienkirche stammenden Schreinrelief der Sippe erhalten sei; indessen ist dieses kaum nach 1490 zu datieren, und außerdem sind seine Maße zu klein.

Reihen die Statuetten der zwölf Apostel; von diesen Skulpturen sind auf der Rückseite der Olaftafel die Umrisse noch auf dem Goldgrund sichtbar. Auf dem anderen Flügel stand dagegen — auffallend unsymmetrisch in der Wirkung — das Gemälde der Kreuzabnahme; und wenn man den Schrein schloß, standen sich die drei großen männlichen Heiligen und die drei Frauenbilder gegenüber. Der Auftrag erfolgte „na den Fansun (Façon, Entwurf), szo de mester by sick unde getoget hefft", und es war der ausdrückliche Wunsch der Auftraggeber, daß alle die Gemälde auf Goldgrund stehen sollten, eine Altertümlichkeit, die sonst ein Maler aus der Schule Cranachs gewiß nicht von sich aus beliebt hätte. Auch der Quittungszettel ist noch erhalten, in dem Hans Kemmer bestätigt, daß er die ganze ausbedungene Summe von 190 Mark empfangen habe, und sich verpflichtet, den Schrein nunmehr aufzustellen; er stammt vom März 1524.

Aus den Lübecker Archivalien hat sich über Hans Kemmers Leben nur noch das feststellen lassen, daß ihm 1528 ein Haus in der Königstraße zugeschrieben wurde, das zu den ansehnlichsten an Größe des Grundstücks gehört, und daß ihm in den Jahren 1537 und 1540 zwei Kinder gestorben sind.

Der Versuch, aus der weitschichtigen und bisher so ungeordneten Masse des Cranachischen Schulgutes auf rein stilkritischer Grundlage weitere Werke des wiedergefundenen Meisters zu suchen, versprach wenig Erfolg. Denn so ausgeprägt persönlich sind die Charaktere seiner Hand doch nicht, daß sich allein auf Grund des Bergenfahrer-Altars eine solche Liste von Arbeiten aufstellen ließe, wenn nicht äußere Beweisstücke zu Hilfe kamen. Seitdem wir nun wissen, daß Johann Kemmer, wie er in den Akten genannt wird, seine Arbeiten mit den Buchstaben H K zu zeichnen pflegte, war das Suchen aussichtsreicher. Das erste Gemälde, das uns darüber Gewißheit gab, tauchte mit der Wiener Sammlung Schwartz 1910 auf dem Markte auf und ging bei der Versteigerung damals durch die Bemühung v. Lütgendorffs in Lübecker Besitz über; ein Breitformat mit einer dichtgedrängten Schar von Halbfiguren, wie sie Cranach gelegentlich liebte, aufgebaut hinter einer Mauerbrüstung, die, wie sonst wohl eine Fensterbank, den vorderen Rand der Bildfläche einnimmt. Friedländer sagt im Katalog der Sammlung Schwarz: Die Darstellung Christi mit der Ehebrecherin hebt sich durch die Signatur HK (aneinander gefügt) 1530 aus der ungeordneten Masse des Cranachschen Schulgutes heraus und wird, namentlich wenn es gelingen sollte, die Wappen zu deuten, zur historischen Aufklärung beitragen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der zu Leipzig tätige Hans Krell, der Fürstenmaler, diese Tafel geschaffen! — Die beiden Wappen in den unteren Ecken des Bildes gegeneinander geneigt angebracht, deutete v. Lütgendorff leicht und fraglos richtig als die eines Ehepaares aus bekannten Lübecker Familien: Johann Wiggerinck, wahrscheinlich ein Sohn jenes Kaufmanns, der 1518 für sich und seine vier Ehefrauen aus Peter Vischers Werkstatt die bekannte Frührenaissancegrabplatte in der Marienkirche setzen ließ, und Agneta Kerckring, seine Gattin (Abb. 4).

Das zweite Werk Hans Kemmers mit seinem Monogramme und der Jahreszahl 1534 bezeichnet, ist ein kleines Frauenbildnis, eine Halbfigur in reicher und merkwürdiger Tracht, von köstlicher Frische und dekorativer Schönheit. Es kam 1908 in der Sammlung Buttler in London zum Verkauf und wurde vom Museum der bildenden Künste in Leipzig erworben, weil die Signatur damals von W. Bode und Max Friedländer auf Hans Krell gedeutet wurde. Äußere Merkmale, aus denen sich die Persönlichkeit der Dargestellten erraten ließe, trägt das Gemälde nicht. Mit Ausnahme der ungewöhnlichen Haube, die wohl als provinzielle Be-

sonderheit angesprochen werden muß, sind Tracht und Schmuck und Anordnung von Cranachischer Art, wenn auch hier im Bildnis naturgemäß das Vorbild, die Wirklichkeit, stärker mitspricht als die Schulgewohnheit des Malers. Das Zeichen des Künstlers HK so verbunden, daß der zweite Grundstrich des H zugleich den des K bildet, sieht man an dem unteren dunkelen Rande des Gemäldes. Der hellgrüne, dekorative Hintergrund des Bildes und das Motiv der übereinandergelegten Hände sind Cranachische Gewohnheit. Übrigens ergänzt das saftige dunkle Blaugrün des Gewandes und das Rot des Schulterkragens den Farbeneindruck des Gemäldes. Die Veranlassung, das Bildnis für Leipzig zu erwerben, war die Annahme, es handle sich um ein Werk des Leipziger Malers Hans Krell. Daß dessen Name durch den des Lübecker Cranachschülers Hans Kemmer zu ersetzen sei, davon hat man sich in Leipzig auf Anregung Kurzwellys überzeugt und die Bezeichnung des Gemäldes richtig gestellt (Abb. 5).

Wer die mit goldener Halskette und reichem Gürtel, mit Fingerringen und Halsschmuck als stolze Patrizierin gekennzeichnete Frau gewesen ist, deren Bildnis Kemmer 1534 malte, läßt sich nicht mehr feststellen, da Wappen oder Inschrift nicht vorhanden sind. So bleibt es vorläufig nicht ganz ausgeschlossen, daß Hans Kemmer um diese Zeit außerhalb Lübecks gemalt habe. Das gilt auch von dem schönen, klar und ruhig aufgebauten Gemälde, das im alten braunschweigischen Besitz des Welfenmuseums in der Galerie des Provinzialmuseums zu Hannover sich befindet: Ein Stifterpaar in Verehrung des Salvator mundi, der segnend zwischen den beiden Knieenden steht. An der überschlanken Gestalt des Christus mit den abfallenden Schultern und an dem Typus des Gesichts erkennt man leicht die Cranachische Art. Für die Bildung der malerisch gut gelungenen gläsernen Weltkugel hatte der Künstler, wenn es dessen bedurfte, ein Vorbild in dem Flügelbild des Antoniusaltars im Lübecker Museum, das jener Hans von Köln 1522 gemalt hat. Überraschend lebensvoll und stark ist das Bildnis des Mannes geraten: ein Lutherkopf von energischer Durcharbeitung, eindringlich klarem, gütigen Auge und fein gezeichnetem Munde. Die Frau erscheint schon durch ihre Kleidung, aber auch in den Gesichtszügen wie eine ältere Schwester der Leipziger Dame; der müde, unfrohe Ausdruck, der den Bildnissen der schnell gealterten Frauen dieser Zeit so oft eigen ist, und die wenig kleidsame, bis tief auf die Augenbrauen herabgezogene Haube, die das ganze Haar verhüllt, lassen sie ebensowenig anziehend erscheinen, wie jene. Die Zeichnung der Hände, der betend gefalteten der Stifter, wie der segnenden Christi ist sehr tüchtig. Eine einfache Landschaft, die mit zackigen Bergfelsen endet, schaut in zwei kleinen Ausschnitten am Horizont über die Figuren herein, die im übrigen den Rahmen möglichst ausfüllen. Am Schemel, den die Frau unter ihre Knie geschoben hat, steht Hans Kemmers Monogramm und die Jahreszahl 1537. Leider suchen wir auch hier die sonst bei einer Votivtafel selten fehlenden Erkennungszeichen von Wappen und Inschrift vergebens[1]).

Zu diesen drei bezeichneten Arbeiten Kemmers aus den 30er Jahren gesellt sich als vierte ein kürzlich erst im Berliner Handel aufgetauchtes Bildnis, das mit Kemmers Signatur und der Jahreszahl 1534 versehen ist. Es ist ein Mann in schwarzem, großmustrigem Sammetwams mit Pelz ohne weitere Abzeichen von Stand und Würde. Eine Zitrone in der rechten, ein reich gearbeiteter schwerer Ring am Zeigefinger der Linken, die Haare nach der Mode der Zeit in die Stirn gekämmt und gerade geschnitten. Die absichtliche Sorgfalt in Kleidung, Haar

(1) Ich verdanke den Hinweis auf dieses Gemälde der Freundlichkeit W. Josephis.

und Bartschnitt gibt eher einen stutzerhaften als bedeutenden Eindruck von der Persönlichkeit des Dargestellten, der durch das Wappen und die Hausmarke gekennzeichnet ist. Was die Hausmarke besagen soll, bleibt unklar; denn das Wappen, eine aufgehende Sonne über blauem Wasser, das nicht unter den Wappen der Ratsfamilien zu finden ist, aber durch Zufall an einem prächtigen Kamingesims der Frührenaissance festgestellt wurde, den der Träger dieses Wappens um 1535 bis 1540 in seinem Wohnhause in der Mengstrasse aufstellen ließ, ist zu deuten auf den urkundlich feststehenden Besitzer dieses Hauses Hans Sonnenschein. Außergewöhnlich ist die Wiedergabe der Gesichtszüge, die sorgfältige Arbeit in der Behandlung des Fleisches, die Modellierung des ziemlich flachen, uninteressanten Kopfes, bieder und wenig temperamentvoll der Ausdruck; die etwas großen Hände sind lebendig gezeichnet (Abb. 7).

Das fünfte bezeichnete Werk, das ich heute dem Meister des Olafaltars zuweisen kann, befindet sich als alter fürstlicher Besitz, über dessen Herkunft nichts mehr zu erfahren war, im Schweriner Museum. Es ist ein sogenannter Hochzeitsteller, eine breitrandige, flache Holzschüssel von reichlich 60 cm Durchmesser. Den Rand schmückt ein in hellen Tönen von grau und gelb auf fast schwarzem Grunde gezeichnetes Frührenaissanceornament von reizender Erfindung und feiner, üppiger Komposition. Diese erinnert an den bisher unbeachteten und zum Teil noch mit schwarzer Ölfarbe überstrichenen Schmuck des Rahmens am Olafaltar, wo zierliche Kandelabermotive mit Figürchen untermischt in den aufrechten Rahmenleisten und eine Kette von Medaillonköpfen auf den wagerechten in braunen und schwarzen Lasurtönen auf Goldgrund erscheinen.

In zwei ausgesparten Rundfeldern zu beiden Seiten des Tellerrandes stehen zwei Wappenschilder; die vertiefte Mitte des Tellers nimmt eine Darstellung der Dreifaltigkeit ein: Gottvater mit der dreifachen Krone, in den weiten, tiefblauen Mantel gehüllt, hält streng frontal den Gekreuzigten im Schoß; die Taube sitzt an seiner rechten Schulter. Dunkel hebt sich die Gruppe von dem strahlenden Lichte des Hintergrundes ab, das im Kreise begrenzt wird von einer blauen Wolkenkante, die das Bildchen abschließt. Daß die Elemente dieser Komposition von Cranach herrühren, ist ohne weiteres klar. Das kleine, miniaturhaft feine Bildchen in der Bremer Kunsthalle, die Dreifaltigkeit mit dem Kranz von Engelsknaben und den knieenden Gestalten von Maria und Johannes in der Leipziger Galerie, und endlich ebendort die Glorienerscheinung der Trinität in dem Bild des Sterbenden von 1518 sind bekannte Beispiele dafür, wie beliebt in Cranachs Werkstatt gerade in der frühen Zeit vor 1520 dieser Gegenstand war. Und der etwas dürftige Christus des Kemmerschen Bildes ist ein unverkennbarer Abkomme gerade des frühen Christustypus der Wittenberger Werkstatt (Abb. 8).

Auf dem Querbalken des Kreuzholzes steht nahe dem Kopfe Christi das Zeichen des Künstlers HK, wie wir es kennen. Zum Glück lassen sich aber auch die beiden Wappen mit voller Sicherheit feststellen und ergeben den Beweis, daß wir es mit einem Werk zu tun haben, das für Lübeck entstanden ist. Das eine, heraldisch linke und demnach das der Frau, zeigt auf rot und weiß geschachtem Grunde einen Querbalken, in dem zwei kraushaarige Knabenköpfe stehen. Es ist verbürgt als das Wappen des angesehenen Kaufmanns Bernd Kruselmann, der sich z. B. um 1525 an Fensterschenkungen für die Katharinenkirche beteiligte, und der um 1529 verstorben ist. Seine einzige Tochter Telse — Elisabeth — war verheiratet mit Carsten Timmermann, der, aus Hamburg eingewandert, 1525 in den Lübecker Rat gewählt wird und 1542 als Ratsherr stirbt. Und in der Tat führt dieser

Timmermann nach Ausweis der Lübecker Ratslinie von Middendorp, die uns diese bürgerlichen Wappen mit gewissenhafter Vollständigkeit erhalten hat, den schreitenden Bär im Wappenschild. Wann die Hochzeit dieses Paares stattgefunden hat — etwa 1525 — läßt sich nicht feststellen. Aber soviel steht fest, daß das kleine Meisterwerk Hans Kemmers sicher nicht aus Anlaß dieser Hochzeit entstanden ist, sondern, wenn es sich überhaupt um einen „Hochzeitsteller" handeln soll, eher als Geschenk der Eltern an ihre hochzeitfeiernde Tochter. Denn neben der rechten Hand des Gekreuzigten am Querholz des Kreuzes steht die überraschend späte Jahreszahl der Entstehung des Tellers: 1540.

Lübeck birgt selbst noch ein weiteres Gemälde von Hans Kemmers Hand, das zugleich den Beweis bringt, daß der Künstler auch nach dem Jahre 1540 noch lebt und an der Arbeit zu finden ist. Es stammt aus der Katharinenkirche und war bis vor kurzem dem Studium dadurch schwer zugänglich, daß es mit anderen alten Kunstwerken als Wandschmuck der Kapelle auf dem neuen Friedhof verwendet worden war. Auf Eichenholz gemalt, etwa 60 × 90, ist es ein Votivbild, das den Stifter knieend vor der Gestalt Christi als Schmerzensmann darstellt. Hinter einer gemalten breiten Steinbrüstung, auf der in achtzeiliger Antiqua ein frommer Spruch geschrieben steht, erheben sich die Oberkörper der beiden Figuren — Christus, die Rute in der Hand, die Arme vor der Brust gekreuzt und die Dornenkrone auf dem Haupte; daneben in etwas kleinerem Maßstab in schwarzem Wams mit zierlich gefältelter Halskrause, mit modischem Spitzbart und kurzem Haar der 40jährige Stifter. Dieser Mann sieht freilich gar nicht so aus, als wäre er der Kaplan Jakob Dus, Substitut der Ratskanzlei und Sekretär der Bergenfahrer, dessen Siegel, von Milde veröffentlicht, dieselben Embleme enthält wie das Wappen, das hier an der Brüstung unter der Gestalt des Stifters hängt. Wir müssen uns vorläufig begnügen, die Inschrift am oberen Rande der Steinbrüstung sprechen zu lassen. Sie lautet: ANNO DOI 1544. Aetatis sue 40 H. G. und rechts darunter das Monogramm Hans Kemmers, gebildet aus H. und K. Diese Schriftzüge sind von der Restauration, die sonst am unteren Drittel des Bildes allerlei erneuert hat, unberührt geblieben. Da wir die Buchstaben H. G. dort nicht anders denn als die Andeutung des Stifternamens verstehen können, so wird die alte Überlieferung in den „Nachrichten" von Melle und Schnobel wohl recht haben, wenn sie unser Gemälde als die Gedächtnistafel des Hinrich Gerdes bezeichnet (S. 282 der Ausgabe von 1787), die seinerzeit in der Katharinenkirche am vierten südlichen Schiffpfeiler aufgehängt zu sehen war. Die später aus Mecklenburg eingewanderte Familie des Ratsherrn Christoph Gerdes von 1625 führt ein anderes Wappen; und der 1511—18 als Zeuge bei den Verträgen einer bergischen Handelsgesellschaft erwähnte Bürger Hinrick Gerdes, den Bruns aus dem Niederstadtbuch erwähnt, kann hier ebensowenig in Frage kommen. So müssen wir vorläufig auf eine Deutung des Anlasses zu unserm Votivgemälde verzichten.

Die stark restaurierte und unter den bisher bekannten Werken Kemmers jedenfalls wenig bedeutend erscheinende Tafel ist neuerdings aus der Friedhofskapelle entfernt und dem Museum für Kunst- und Kulturgeschichte überwiesen worden.

So stellt sich uns das Leben Hans Kemmers aus diesen vorläufig noch sparsamen Bausteinen ungefähr so dar: Um 1495 mag der Künstler geboren sein; wo, wissen wir nicht. Um 1515 war er wohl auf der Wanderschaft zu Cranach gekommen und hielt sich dort lange genug auf, daß er in seines Lehrmeisters Art sich ganz einleben konnte. Vielleicht sind Gemälde wie die des Jüterbocker Altars unter seiner Mithilfe entstanden. Im Herbst 1522 ist er in Lübeck. Der Olafaltar

macht den Eindruck besonders starker Abhängigkeit von Cranach; er kann daher wohl das Werk eines noch nicht Dreißigjährigen sein. Kemmer brachte die etwas veräußerlichte, aber von allem kleinlichen Beiwerk befreite, großlinig und stolz wirkende Auffassung der neuen Zeit nach Lübeck, die sich schon in der Größe des Figurenmaßstabs kundgibt; dazu verfügte er über eine feine Kenntnis des neuen Ornamentschatzes der Frührenaissance. So wird ihm der Olafaltar Ansehen und den Ruf moderner Kunstgesinnung eingetragen haben. Vieles, was er für Lübecker Kirchen und für auswärtige Auftraggeber gemalt hat, ist sicher zugrunde gegangen. Erhalten ist erst von 1530 das Gemälde von Christus und der Ehebrecherin, das H. Wiggerinck doch wohl nicht für seine Wohnung, sondern für eine der Lübecker Kirchen oder Stiftungen bestellt haben wird. Das folgende Jahrzehnt, in dem wir Kemmer als wohlhabenden Hausbesitzer mit seiner Familie in Lübeck seßhaft finden, brachte kaum noch Aufträge kirchlicher Art; Altargemälde zu schaffen gab es nicht mehr. Bei der ausgesprochenen Begabung, die er, wiederum wohl aus Cranachs Werkstatt, für das Bildnis mitbrachte, ist es wahrscheinlich, daß Kemmer sich mit diesem ein dankbares Feld seiner Arbeit erhalten hat. Von 1534 stammt das Leipziger Frauenbildnis, und unter den im Rathaus und in der Stadtbibliothek Lübecks aufbewahrten Bildnisgemälden aus den beiden Jahrzehnten nach 1522 ließen sich wahrscheinlich noch eine Anzahl für Kemmer in Anspruch nehmen, wenn sie nicht durch mehrfaches Restaurieren und durch die Schäden ihres Alters so stark beeinträchtigt wären. Ich nenne in diesem Sinne die lebensgroßen Brustbilder des 1527 verstorbenen Bürgermeisters Thomas von Wickede und des Ratsherrn Gotthard von Höveln im Wandelgang des Rathauses und etwa das Brustbild des weißhaarigen Reformators Joh. Bugenhagen in der Bibliothek. Ob das ebendort aufbewahrte durch seine realistische Auffassung wie durch die Einfachheit seines starken Ausdrucks auffallende Bild des ersten Lübecker Superintendenten Herm. Bonnus auf dem Sterbebette von 1548 am Ende noch mit Kemmers Namen als sein letztes Werk in Zusammenhang gebracht werden darf, wage ich nicht zu entscheiden.

Bei der ausgesprochenen ornamentalen Begabung, die der Meister 1522—24 auf den Rahmen der beiden Außenflügel am Olafaltar an den Tag legt, und die sich noch 1540 als Freude an zierlicher Zeichenkunst und dekorativer Erfindung an dem Kruselmannschen „Hochzeitsteller“ offenbart, liegt es nahe, Umschau zu halten, ob neben den Gemälden etwa auch dekorative Arbeiten von seiner Hand erhalten sind. So könnte ein Cranachschüler von dieser Anlage sehr wohl für den Buchschmuck gearbeitet haben. Da seit dem Ende Steffen Arndes nun der Lübecker Buchdruck plötzlich stockt und bis zu Ludwig Dietz' schöner Bibel von 1534 nur sehr wenige und in den Titelblättern und der übrigen Ausstattung nur recht dürftige Gelegenheitsdrucke herausgegeben hat, so überzeugt man sich leicht davon, daß hier ein wesentliches Gebiet von Kemmers Tätigkeit nicht gesucht werden darf.

Auf der schönsten Höhe seines Könnens finden wir Cranach in den Jahren 1504 bis 1510 von der Ruhe auf der Flucht im Berliner Museum bis zu dem Torgauer Triptychon der Sippe bei Staedel. Seit 1510 muß die Zahl der jungen Leute, die — verständlicherweise besonders aus Nord- und Mitteldeutschland — nach Wittenberg kamen, um in seiner Werkstatt mitzuarbeiten und zu lernen, sehr groß gewesen sein. In Lübeck sind um dieselbe Zeit nicht weniger als drei Cranachschüler tätig: neben Kemmer der Maler des Laurentiusaltars von 1522, den die Brauerknechte in die Burgkirche stifteten, und der zum alten Besitz des Museums gehört, und vor ihm schon Claus Berg, von dessen Malerei allerdings nur noch

Teile des Altars in Wittstock in der Priegnitz genügend gut erhalten sind, um einen Begriff dieses Schulzusammenhanges zu geben. Es ergibt sich, was bisher noch nicht beachtet war, daß gerade der Einfluß Wittenbergs im Norden Deutschlands seit 1520 in ausgedehntem Maße die gegenständliche wie die malerische Auffassung der lokalen Kunstschulen beherrscht. Die Reformation trägt das ihrige zu diesem Vorgang bei. Schließlich endigen die Bildmotive Cranachs von Werkheiligkeit und Glaube in den Werkstätten der Bremer Truhenschnitzer, in der Ziegelei des Statius von Düren in Lübeck und in den Eisengießereien des Harzes, wo sie zum Schmuck von Ofenplatten Verwendung finden. Hans Kemmer steht am Anfang dieses später so breiten Stroms von künstlerischem Einfluß. Als Maler ist er der bedeutendste unter den Cranachschülern, die wir bisher in greifbaren Umrissen erkennen können.

Anmerkung: Erwähnen möchte ich noch eine kleine Tafel 35×46 cm im Besitz des Herrn Geh. Rat v. Seydlitz in Blasewitz, Christus von seiner Mutter Abschied nehmend. Sie ist am Pfeiler der Renaissancearchitektur, die die eine Hälfte des Hindergrundes einnimmt, mit H und K in getrennten Buchstaben bezeichnet, dürfte gegen 1530 entstanden sein, und weist Cranach ähnliche Typen auf. Für Kemmer charakteristische Merkmale kann ich indessen weder in der Formbehandlung der Figuren noch in der Farbengebung erkennen; und daß überdies nicht Eichenholz für die Tafel verwendet worden ist, spricht schon äußerlich gegen ihre Lübecker Herkunft.

RAFFAEL IM MUSÉE NAPOLÉON[1])

Mit drei Tafeln

Von ERNST STEINMANN

In einem Schreiben, das das Direktorium zu Paris am 7. Mai 1796 an Bonaparte richtete, wurde zum ersten Male der Satz ausgesprochen, daß das Nationalmuseum der Hauptstadt Frankreichs in den Besitz der berühmtesten Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker gelangen müsse. „Wir fordern Euch daher auf, Bürgergeneral, einen oder mehrere Künstler auszuwählen, die in ganz Italien die Kunstwerke zu suchen, zu sammeln und nach Paris zu senden haben[2]).

Das Prinzip, aus eroberten Ländern nicht nur gemünztes und ungemünztes Gold und Silber, sondern auch die Kunstschätze fortzuführen, war eben mit Erfolg am Rhein und in Belgien durchgeführt worden. Aber die angewandten Mittel waren nichts weniger als einwandsfrei gewesen, und allerorts waren unermeßliche Kunstwerte zugrunde gegangen. „Ich werde mich über die Verwüstungen durch diesen entsetzlichen Vandalismus nicht weiter auslassen", schrieb der französische Departementschef Herbouville noch im Jahre 1801 über seine Landsleute nach Paris; „jeder anständige Mensch möchte sie aus seiner Erinnerung auslöschen und Frankreich aus seiner Geschichte!"[3])

Die Angelegenheit also sollte in Italien weniger stürmisch, mehr methodisch durchgeführt werden, und nach wenigen Wochen war alles geregelt. „Die Künstler-Kommissäre, die Ihr gesandt habt," berichtete Bonaparte am 2. Juli 1796 aus Bologna nach Paris[4]), „führen sich sehr gut auf und sind eifrig an der Arbeit. Sie haben genommen:

15	Gemälde	in	Parma,
20	„	„	Modena,
25	„	„	Mailand,
40	„	„	Bologna,
10	„	„	Ferrara.
	Zusammen		110.

„Außerdem haben diese Gelehrten noch eine reiche Ernte in Pavia gemacht. Wir sind noch gänzlich unschlüssig darüber, was Rom uns liefern soll. Statuen können nur auf dem Meere transportiert werden, und es würde gewagt sein, sich

(1) Das Palais national des Sciences et Arts erhielt unter dem Konsulat den Namen Musée central des Arts und wurde am 22. Juli 1803 von Cambacérès: Musée Napoléon getauft. Vgl. A. Lemaitre, Le Louvre Paris 1878, S. 292 und L. de Lanzag de Laborie, Paris sous Napoléon, Paris 1813, VIII, 257.

(2) Trolard Eugène, Pélerinage aux champs de bataille français d'Italie. De Montenotte au Pont d'Arcole 2ème ed. Paris 1893, I, 266.

(3) Piot Charles, Rapport à Mr. le ministre de L'interieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815. Bruxelles 1883, S. 255.

(4) Correspondance de Napoléon Ier. Paris 1858, Tome I, S. 558, Nr. 710. Der Gehalt der Kommissiäre wurde auf 250 Livres monatlich festgesetzt: Au général Berthier. Quartier général Tolentino 39 pluviose an V (18. Februar 1797):

D'après la demande du citoyen Monge, commissaire des sciences et des arts, le général en chef accorde 250 livres d'appointements par mois aux citoyens ci-après dénommés, adjoints au dit commissaire:

Wicar, peintre, Gros, idem, Kreutzer, musicien, Marin, sculpteur, Gerli, peintre, Couturier, secrétaire, Moult, agent à Rome.

Bonaparte.

Vgl. Correspondance II, 440, S. 1506.

ihm anzuvertrauen. Man müßte sie also einpacken und in Rom lassen. Aber auch dieser Weg hat seine Nachteile. Ich würde dankbar sein, diesbezügliche Anweisungen zu erhalten."

Wenige Tage vorher, am 23. Juni, war in Bologna der Waffenstillstandsvertrag zwischen Frankreich und dem Papst abgeschlossen worden, der einen für die Kunstschätze Roms sehr verhängnisvollen Paragraphen enthielt:

Art. 8.

Der Papst wird der Französischen Republik hundert Gemälde, Büsten, Vasen oder Statuen ausliefern, nach Auswahl der Commissäre, die nach Rom gesandt werden. Unter diesen Gegenständen werden sich vor allem die Bronzebüste des Junius Brutus und die Marmorbüste des Marcus Brutus vom Capitol befinden und außerdem noch 500 Manuscripte nach Auswahl genannter Commissäre.[1])

Am 19. Februar 1797 im Friedensvertrag von Tolentino wurde der Artikel 8 des Vertrages von Bologna bestätigt, und damit hatte der Raub in Rom sozusagen seine rechtliche Grundlage erhalten[2]).

Wenn auch Bonaparte die Kunst nur als Machtmittel benutzte und zu Kunstwerken nicht das mindeste Verhältnis besaß[3]), so ließ er sich doch die Beraubung Italiens persönlich sehr angelegen sein. Immer wieder finden sich in seinen Berichten nach Paris Bemerkungen über die verhängnisvolle Tätigkeit seiner Abgesandten. „Die Commission der Gelehrten," schrieb er am 19. Februar 1797 aus dem Hauptquartier bei Tolentino[4]), „hat in Ravenna, Rimini, Pesaro, Ancona, Loretto und Perugia eine gute Ernte gemacht. Alles wird sofort nach Paris gesandt werden." „Berthollet und Appiani," heißt es aus Mombello am 21. Mai[5]), „sind in Verona und Venedig, wo sie die verschiedensten Kunstobjekte sammeln." Und noch im Herbst desselben Jahres 1797 konnte er dem Direktorium melden, daß die Tätigkeit der Kunstkommissare beendet sei[6]). Charakteristisch für die Art, wie Bonaparte die dunkelsten Taten mit einer Glorie von Unschuld und Herrlichkeit zu umgeben verstand, ist das Lob, das er bei dieser Gelegenheit den Kunsträubern Italiens erteilt: „Diese Männer, ausgezeichnet durch ihre Talente, haben der Republik mit einem Eifer, einer Umsicht, einer Bescheidenheit und einer Uneigennützigkeit ohnegleichen gedient. Ausschließlich mit ihrer Mission beschäftigt, haben sie sich die Achtung der ganzen Armee erworben. In Erfüllung ihrer heiklen Mission haben sie aber auch Italien ein Beispiel jener Tugenden gegeben, die fast immer das Talent begleiten."

(1) Correspondance de Napoléon, Bd. I, Nr. 676, S. 529.

(2) Ebendort, Bd. II, 446, Nr. 1511.

(3) Ruhig abwägende und darum sehr beachtenswerte Aufschlüsse über Bonapartes Verhältnis zur Kunst gibt Chaptal, Mes souvenirs sur Napoléon, Paris 1893, S. 269—273. Ein vernichtendes Urteil über Bonapartes Habsucht fällt einer seiner temperamentvollsten Generäle, Landrieux, Mémoires de l'adjutant-général Jean Landrieux ed. Léon Grasilier, Paris 1893, I, 20: Il joignait dans l'ensemble de son caractère et au suprème degré la hardiesse du mensonge le plus effronté avec l'avidité extrème des richesses et du pouvoir etc. John Scott in seinem viel gelesenen Buch A visit to Paris in 1814, S. IX urteilt nicht minder scharf: He has patronised the arts which being interpreted means he has plundered their seats. Which of his artists or savants joins sensibility with skill? They will talk in raptures of an ancient statue of Brutus and then remove it from its ordained place, where it has rested for ages. Siehe auch unten das Urteil von Sir Walter Scott.

(4) Correspondance II, 441, Nr. 1509.

(5) Correspondance III, 80, Nr. 1819.

(6) Das Schreiben ist ohne Datum abgedruckt bei Millin, Magazin encyclopédique. Paris 1797. III, 3, S. 416.

Hatte man es in Belgien vor allem auf die Meisterwerke von Rubens und Vandyck abgesehen gehabt, so dachte man bei der Beraubung Italiens vor allem an Raffael und Michelangelo. Sogar Bonaparte scheint von der Kunst Michelangelos einen hohen Begriff gehabt zu haben. Der Name des großen Florentiners begegnet uns zweimal in seinen Berichten nach Paris, beide Male allerdings in falscher Beziehung. Einmal behauptete er nämlich, dass sich Werke Michelangelos auch unter den Mailänder Trophäen befänden, ein andermal rühmte er, daß die hl. Cäcilie Michelangelos aus Bologna nach Frankreich abgesandt worden sei[1]).

Tatsächlich ist Michelangelo im Musée Napoléon nur mit einem einzigen Werk, der Madonna von Brügge vertreten gewesen, die aber in zeitgenössischen Berichten nirgends erwähnt wird und, wie es scheint, nicht einmal ausgestellt worden ist[2]). Raffael dagegen erlebte in Paris eine der glorreichsten Episoden seiner Zeiten und Völker überdauernden Kunst.

Italien ausgenommen besaß schon vor der Revolution kein Land eine so glänzende Sammlung von Werken Raffaels wie Frankreich. Schon Franz I. glückte der Ankauf einiger Hauptwerke: der schönen Gärtnerin, der großen hl. Familie, der hl. Margarethe, des großen hl. Michael, des Porträts der Johanna von Aragonien und jenes vielfach angezweifelten Doppelbildnisses, das man Raffael und seinen Fechtmeister nennt. Ludwig XIV. vervollständigte die einzigartige Sammlung. Er erwarb die kleine hl. Familie, den Johannes in der Wüste und das Jünglingsporträt und brachte außerdem die Perlen der Mazarin-Sammlung an sich: das Porträt Castigliones, den kleinen hl. Michael und sein Gegenstück, den hl. Georg. Unter Ludwig XV. endlich gelangte noch die Madonna mit dem Schleier in den Besitz der Könige von Frankreich[3]).

Diese einzigartige Sammlung zu ergänzen, bot sich nun den Überwindern Italiens eine einzigartige Gelegenheit dar. Es ist ihnen in der Tat gelungen, sich fast alles anzueignen, was Italien in seinen Kirchen und Palästen an beweglichen Bildern des Urbinaten besaß, und wenn die Fresken Raffaels im Vatikan zurückblieben, so wurden sie nur durch die Unmöglichkeit gerettet, Fresken wie Tafelbilder ohne weiteres in Kisten zu verpacken[4]).

(1) Sorel Albert, L'Europe et la révolution française. Paris 1903, V, S. 84/85. Daß Bonaparte die weltberühmte hl. Cäcilie Raffaels dem Michelangelo zugeschrieben hatte, war den Italienern nicht entgangen und empörte sie. Vgl. [Becatini] Storia del memorabile trienniale Governo Francese e sedicente cisalpino nella Lombardia. Milano 1799, S. 159 und Réné Schneider, Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788–1830), Paris 1910, S. 164, Anm. 2.

(2) „La statue de Michel-Ange" wird als erstes Stück der an Brügge im November 1815 zurückgegebenen Kunstobjekte aufgeführt. Vgl. Piot, Rapport etc., Bruxelles 1883, S. 354. Die Sklaven Michelangelos waren im Musée des monuments Français aufgestellt. Im Musée Central wurden den Fremden die drei Parzen des Palazzo Pitti als Originalwerk Michelangelos vorgeführt. Eine Kreuzigung Christi, „von Michelangelo das einzige unzweifelhafte Gemälde, das Frankreich besitzt", wurde in der Galerie von Lucian Bonaparte gezeigt. Vgl. Helmina von Hastfer, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten. Weimar 1805. I, 186, und Joh. Fr. Reichardt, Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802/3. Hamburg 1805, 2. Aufl., I, 131.

(3) Seymour de Ricci, Description raisonnée des peintures du Louvre. Paris 1913, S. 122ff.

(4) Auch die Überführung der Trajanssäule nach Paris wurde ernstlich erwogen. „Il parait que vous renoncez à la colonne Trajane," schrieb Daunou am 20. März 1798 aus Rom nach Paris, „au fond ce serait une entreprise extrêmement dispendieuse." Vgl. Taillandier, Documents biographiques sur P. C. F. Daunou. Paris 1847, S. 124. „Si la peinture avait besoin de ces grandes fresques, qui ornent encore le Vatican, immenses compositions où brille tout le génie de Raphael, il suffit à la république française de les desirer pour les acquerir", schrieb der General Pommereul, L'art de voir dans les Beaux-Arts, traduit de l'italien de Milizia. Paris, an 6 de la république [1798], S. 315.

Schon am 31. Juli 1797 langten in Paris 17 Wagen mit etwa 150 Gemälden italienischer Meister an und unter diesen werden die heilige Cäcilie aus Bologna und der Karton der Schule von Athen — in zwei Stücke zerschnitten — aus Mailand namentlich aufgeführt[1]).

Auch die Transfiguration Raffaels hatte Rom bereits am 10. Mai verlassen[2]), nachdem man schon ein Jahr vorher nach reiflicher Erwägung die Liste der 100 Kunstobjekte aufgestellt hatte, die der Papst nach dem Friedensvertrag von Tolentino an Frankreich ausliefern mußte. Das merkwürdige Dokument trägt das Datum des 27. Thermidor des vierten Jahres der Republik. (14. August 1796)[3]). Es werden in ihm außer der Transfiguration auch die beiden Krönungen Mariä aus San Francesco und Monteluce in Perugia angeführt.

Zwei fromme Frauen, Maddalena degli Oddi und Atalante Baglioni hatten einst zwei Meisterwerke Raffaels nach San Francesco gestiftet: die Grablegung Christi und die Krönung Mariä. Die Grablegung Christi war bereits im Jahre 1608 nach Rom gewandert[4]), und nur die Predella mit den drei theologischen Tugenden war zurückgeblieben. Die Krönung Mariä wurde jetzt mit Predella eingepackt — Verkündigung, Anbetung und Darstellung im Tempel — und wanderte mit der Predella der Grablegung nach Paris. Diese Predella — eine der schönsten, die Raffael gemalt hat — wurde nicht im Verzeichnis der 100 Objekte aufgeführt und einfach geraubt.

Die Krönung Mariä von Monteluce schließt die Liste. Obwohl bei Raffael bestellt und von Raffael entworfen, ist sie doch erst von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt worden. Zwar war man in Paris anderer Meinung und rechnete das Gemälde ohne weiteres unter die Originalwerke des Urbinaten[5]).

Als im Jahre 1815 den Franzosen ihr Raub wieder abverlangt wurde, wandten sie ein, daß ihre Ansprüche an die vornehmsten Kunstschätze Europas auf festen Verträgen beruhte. Zum Glück wurden diese Verträge, die der Sieger dem Besiegten aufgezwungen hatte, von den Verbündeten nicht anerkannt, aber es darf kühnlich behauptet werden, daß der bei weitem größere Teil des Kunstraubes aus Italien, dessen Unermeßlichkeit wir uns heute nicht mehr vorzustellen vermögen, einfach ohne jeden Rechtstitel gestohlen worden ist. Auf welcher rechtlichen Grundlage beruht — um nur von Raffael zu reden — die Entführung der Madonna di Foligno und der Madonna di Loretto? Es ist fälschlich behauptet worden, die Madonna di Foligno sei im Vertrage von Tolentino mit aufgeführt worden[6]). Die Madonna di Loretto war vor der Ankunft der Franzosen mit dem päpstlichen Schatz durch den päpstlichen General Colli nach Rom gerettet und dort im Palazzo Braschi bei einem Neffen des Papstes verborgen worden. Hier fanden die französischen Häscher das Bild und brachten es nach Paris[7]).

(1) De Raphaël: La sainte Cécile et les deux cartons de l'école d'Athènes. Ces deux cartons proviennent de la bibliothèque ambrosienne. Magasin encyclopedique, Paris 1797, III, 2, S. 555.

(2) Magasin encyclopedique 1797, III, 1, S. 116.

(3) Magasin encyclopedique II, 3, S. 424.

(4) Gronau-Rosenberg, Raffael in den Klassikern der Kunst. 4. Auflage. Stuttgart 1909, S. 228. Die Grablegung ging nicht nach Paris — wie hier behauptet wird — sondern nur die Predella.

(5) [Toulongeon] Manuel du Muséum Français, Paris An XII, Band II, Oeuvre de Raphael. Das Gemälde ist als letztes im Bande aufgeführt, in dem weder Tafeln noch Seiten numeriert sind.

(6) [Toulongeon a. a. O.] vorletztes Bild in den Notes historiques sur les tableaux de Raphael, die einige wertvolle Aufschlüsse enthalten.

(7) So berichtet Lavallée, der es als Generalsekretär des Musée Napoléon wissen mußte. Vgl. Filhol, Galerie du Musée de France. Paris 1814, Tome IV, Lieferung 39, S. 8.

Auch die Madonna der fünf Heiligen aus dem Nonnenkloster von S. Paolo in Parma gelangte als ein Originalwerk Raffaels nach Paris und findet sich als solches in den Katalogen des Musée Central (Musée Napoléon) aufgeführt.[1]). Es befand sich unter den 15 Meisterwerken, die der Herzog von Parma an Bonaparte ausliefern mußte. Heute wird das Gemälde mit größerem Recht dem Francesco Penni zugeschrieben.

Als am 10. Thermidor des sechsten Jahres der Freiheit — 27. Juli 1798 — die Herrlichkeiten Italiens in Paris in antikem Triumphgepränge aufgeführt wurden, hatten die Franzosen ihren Raffaelschatz um folgende Stücke vermehrt: Karton der Schule von Athen aus Mailand; die hl. Cäcilie aus Bologna; die Transfiguration aus Rom; Madonna di Foligno; Maria mit Joseph und dem Kinde aus Loretto; Krönung Mariä aus San Francesco in Perugia mit Predella; die theologischen Tugenden aus S. Francesco zu Perugia, Predella der Grablegung in Rom; Krönung Mariae aus Monteluce; die fünf Heiligen aus Parma.

Am 9. April 1799 wurde auf der Piazza Granduca in Florenz der Freiheitsbaum errichtet, nachdem die Franzosen die Stadt besetzt und Ferdinand III. geflüchtet war[2]). Er hatte von seinen Gemäldeschätzen nur die Madonna del Granduca Raffaels mitgenommen, die von ihm den Namen trägt. Mit Mühe gelang es, die Galerie der Uffizien als Staatseigentum zu retten; der Palazzo Pitti — der Wohnsitz des „Tyrannen" — wurde geplündert, wie wenige Jahre früher der Vatikan. Dreiundsechzig der wertvollsten Gemälde wurden geraubt, unter ihnen nicht weniger als acht Gemälde Raffaels:

Die Madonna della Sedia,
Madonna dell' Impannata,
Madonna del Baldacchino,
Vision Ezechiels,
Bildnis Leos X,
Bildnis Julius II,
Bildnis Bibbienas,
Bildnis Inghiramis.

Diese Gemälde haben in Paris mancherlei Wandlungen und Schicksale erlebt. Sie wurden auseinandergerissen und nur teilweise in den Staatssammlungen, teilweise aber auch in den Privatgemächern Bonapartes und Josephines aufgehängt.

Im Katalog der Italienischen Meister in der „Grossen Galerie", die am 25 Messidor an IX. (1801) eröffnet wurde[3]), finden wir von den aus Italien entführten Raffaels ausgestellt: die Transfiguration (946), die h. Cäcilie (947), die Madonna di Foligno (948), das Porträt Leos X. (1179), die Krönung Mariä von Monteluce (1180), die Predellenbilder der Krönung Mariä aus S. Francesco (1183), die Predellenbilder der theologischen Tugenden (1183), das Porträt des Phaedra Inghirami (1186), das Por-

(1) Notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon. Paris 1811, École Italienne 1133. Vgl. Corrado Ricci, La R. Galleria di Parma. Parma 1896, S. 22—24. Gronau a. a. O., S. 251, Nr. 209.

(2) Die Liste der aus Florenz geraubten Kunstschätze findet sich bei Zobi, Antonio, Storia civile della Toscana 1737—1848. Firenze 1851, Tomo III, 92—95. Vgl. auch A. v. Reumont, Der Raub florentinischer Kunstschätze durch die Franzosen (1799—1812) in den Beiträgen zur Italienischen Geschichte. Berlin 1853, Bd. II, 259—284.

(3) Musée Napoléon, Notice des tableaux des écoles Française et Flamande exposés dans la grande galerie dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal au VII (1799) et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor an IX (1801), S. 150 ff. u. 208 ff. und S. 223 [Omissions].

trät des Bibbiena (1187), das Porträt Julius II. (1241) und die Madonna della Sedia (1242).

Die Madonna della Sedia, die Madonna dell'Impannata, die Madonna del Baldacchino sind ebenso wie das Bildnis Julius II. nur vorübergehend im Louvre ausgestellt gewesen. Bonaparte erhob sowohl für sich wie auch für seine Gemahlin den Anspruch, alles was sein Schwert erobert hatte, ohne weiteres für den Schmuck der Schlösser von St. Cloud, Malmaison, Fontainebleau und vor allem der Tuilerien zu benutzen[1]). Die Madonna della Sedia wurde schon Ende März 1800 zusammen mit dem Bildnis Leos X. provisorisch im Musée Central des arts ausgestellt[2]) und später nach St. Cloud gebracht. Ob Miss Berry im Jahre 1802 das Original oder eine Kopie in den Tuilerien sah, vermochte sie selbst nicht zu entscheiden[3]). Jedenfalls bewunderte eine deutsche Reisende im Jahre 1804 das Original in einem Gemach der Kaiserin in St. Cloud, wo auch in einem der Gemächer des Kaisers das Porträt Julius II. aufgehängt war[4]).

Die Madonna del Baldacchino hatte auch in Paris ihr Reiseziel noch nicht erreicht. Sie wurde nach Brüssel in das bereits im Jahre 1801 gegründete Provinzialmuseum gesandt, befand sich aber noch im Jahre 1803 im Lyceum des Departement du Nord[5]).

Die Madonna dell'Impannata war, wie Denon selbst bezeugt, zunächst im Musée Napoléon ausgestellt und wurde dann dem Senat auf seinen besonderen Wunsch für die Gallerie des Luxembourg übergeben[6]). „Dies Gemälde, dessen Goethe in den Propyläen so schön gedenkt", schreibt Helmina von Hastfer, die das Bild schon im Jahre 1804 im Luxembourg sah, „ist ein Liebling hiesiger Künstler. Im Katalog ist es als zweifelhaft angegeben, als ob es Raffael nicht selbst vollendet hätte, sondern Andrea del Sarto"[7]).

In dem Großfoliowerk über die Gallerie des Louvre, das Maria Cosway gestochen und mit einem Text von J. Griffith im Jahre 1802 in Paris herausgegeben hat,

(1) Exigeants pour la quantité, le maitre et son entourage le furent d'avantage pour la qualité. „Nous sommes," écrivait l'administrateur Foubert à son collegue Dufourny qui voyageait en Italie, nous sommes à batailler sans cesse avec nos voisins [die Bewohner der Tuilerien], qui tous les jours demandent des tableaux du plus grand prix; il a fallu céder pour une partie, et déjà la Sainte-Famille de Raphaël est emportée." Vgl. Lanzag de Laborie, Paris sous Napoléon. Paris 1913. VIII, 314.

(2) A. Aulard, Paris sous le Consulat. Paris 1903, I, S. 200.

(3) Journal and correspondance of Miss Berry II, 164.

(4) Helmina von Hastfer, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten. Weimar 1806. 2 Bände. I, S. 37 u. 34. Dem Gemälde Raffaels gegenüber hing die Vermählung der hl. Katharina, die sich Josephine mit anderen Gemälden selbst im Louvre ausgesucht hatte. Das fesselnde Buch der Hastfer ist niemandem anders gewidmet als Denon, der damals allerdings noch nicht die deutschen Galerien geplündert hatten:

Mit dem geliebten Namen reich an Ruhme,
vergönntest du mir, Freund, dies Buch zu schmücken usw.

Später wurde die Madonna della Sedia dem Musée Napoléon zurückgegeben. Sie ist in der Notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon von 1811 unter Nr. 1129 (S. 137) aufgeführt. Vgl. auch Filhol, Galerie du Musée de France, Paris 1814, II, Lief. 18, Taf. I.

(5) Landon, Annales du Musée IV, 74; [Toulongeon] Manuel du Museum Français au XII (1803), Tom. II (Seitenzahlen fehlen!), Schlegel, Europa II, 2 (1803), S. 124.

(6) Lanzag de Laborie, Paris sous Napoléon, I Bd. VIII, S. 322.

(7) H. v. Hastfer a. a. O. I, 210.

können wir sehen, wie Raffaels italienische Reliquien im Louvre aufgehängt waren[1]). Da die Engländer Paris schon im nächsten Jahre fluchtartig verlassen mußten[2]), blieb das Unternehmen beim ersten Bande stecken, dieser aber ist ausschließlich der Italienischen Schule gewidmet. Natürlich erhielt Raffael einen Ehrenplatz. Drei Tafeln zeigen uns größtenteils seine Werke, die später allerdings noch vielfach umgehängt worden sind.

Schon auf der ersten Tafel sehen wir unter dem Kolossalgemälde Guido Renis aus den Mendicanti in Bologna, die Schutzheiligen der Stadt darstellend, eine Reihe von Gemälden des Urbinaten: links den h. Michael vom Jahre 1518 gegenüber der aus Mailand geraubten Dornenkrönung Tizians — beide noch heute in Paris. Unten in der ersten Reihe — von links nach rechts — das Porträt eines Jünglings, das damals, wenn auch mit Vorbehalt, dem Raffael zugeschrieben wurde[3]), die Vision des Ezechiel [Palazzo Pitti], die Madonna mit dem Schleier [Louvre], die kleine h. Familie [Louvre], Porträt des Bibbiena [Pitti], Porträt eines Jünglings [Louvre]. Darüber und dazwischen erblickt man Bilder des Domenico Feti, des Guercino, des Tizian, der Mailändischen und der Römischen Schule — alles bunt durcheinander. Man sieht also, daß von einer systematisch-chronologischen Anordnung der Gemälde innerhalb der einzelnen Schulen im Musée Napoléon noch keine Rede war.

Daß man aber die Vorzüge einer solchen Anordnung auch damals schon anerkannte, beweist die viel geschlossenere Gruppe der Transfiguration[4]). Mit Absicht hat man hier dem Publikum die Herkunft Raffaels an zwei großen Altargemälden Peruginos vor Augen führen wollen[5]). Mit Absicht hat man das Frühwerk der Krönung Mariä neben der letzten Schöpfung seines Pinsels, der Transfiguration aufgehängt. Gegenüber sieht man „die schöne Gärtnerin" und darunter in einer Reihe die beiden Predellen aus S. Francesco in Perugia, heute im Vatikan und das Porträt des Baldassare Castiglione, noch heute im Louvre.

Wie sehr im übrigen das Format der Bilder für die Anordnung maßgebend blieb, sieht man deutlich an der Umgebung der Madonna di Foligno[6]). Der Symmetrie für das Auge ist der innere Zusammenhang rücksichtslos geopfert worden. Tiarini, Guido Reni, Spada und Dominichino erscheinen hier in völlig ungerechtfertigter Vereinigung mit Raffaels Meisterwerk, wenn man nicht etwa den Zusammenhang gelten lassen will, daß wenigstens der David Guidos und die hl. Cäcilie Dominichinos — noch heute beide im Louvre — gleichfalls Meisterwerke sind. Unten links sieht man Leo X. aus dem Palazzo Pitti und gegenüber die Kopie des Giulio Romano von Raffaels Madonna unter der Eiche in Madrid. Noch im Jahre 1813 ist auch das Original dieses Gemäldes mit der hl. Familie mit dem Lamm, der Madonna mit dem Fisch, der Kreuztragung, der heiligen Familie, genannt die Perle, der Begegnung Mariä mit Elisabeth von Joseph Bonaparte aus Madrid nach Paris entführt worden. Dieser ganze Raffael-Schatz ist im Musée Napoléon nicht mehr ausgestellt worden, aber die Bilder wurden sämtlich in Paris von Bonnemaison restauriert und kehrten erst 1822 nach Madrid zurück[7]).

(1) Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau forte exécutées par Mme Maria Cosway avec une déscription historique et critique par J. Griffiths. Paris 1802, Pl. 7, Pl. 10, Pl. 11. Der Text von Griffiths ist äußerst dürftig und gibt nicht einmal die Herkunft der einzelnen Gemälde an.
(2) John Carr, Les Anglais en France après la paix d'Amiens ed. Albert Babeau. Paris 1898, S. 84 ff.
(3) Tafel 5. [Toulongeon] Manuel du Museum Français. Paris 1803, II: Portrait d'un jeune homme méditant.
(4) Pl. 10. Tafel 6.
(5) Peruginos thronende Madonnen in Cremona und im Vatikan, beide zurückgegeben!
(6) Pl. 11. Tafel 7.
(7) Passavant, Raffael von Urbino II, 303, P. A. Coupin, Besprechung von Emériс-David, Suite

Auch die große hl. Familie Franz I. und die Bildchen der Heiligen Georg und Michael konnte man im Jahre 1801 im Musée Central bewundern, und die Stiche der Cosway geben uns den Platz an, den sie in der großen Galerie, die den Louvre mit den Tuilerien verband, erhalten haben. Die h. Familie Franz I. erscheint als Gegenstück von Corregios ebenso berühmter Madonna della scodella — im Jahre 1816 nach Parma zurückgebracht[1]) —; die beiden Drachentöter — aus altem Besitz der Könige von Frankreich — waren rechts und links von Giulio Romanos Apoll mit den Musen — heute wieder im Palazzo Pitti — aufgehängt[2]).

Man darf aber nicht glauben, daß diese Anordnung der Gemälde Raffaels eine endgültige gewesen wäre. Im Gegenteil! Selbst nachdem der Ausbau der großen Galerie zwischen Louvre und Tuilerien vollendet war, selbst nachdem Europa so geplündert war, daß ein weiterer Raub nicht mehr erwartet werden konnte, hat Denon — seit September XI (1803) Generaldirektor — die Bilder im Musée Napoléon beständig umgehängt: einerseits wohl weil die vielen zu restaurierenden Gemälde erst ganz allmählich fertig wurden, andererseits aber auch, weil aus den Tuilerien beständig neue Befehle kamen, denen unbedingt Folge geleistet werden mußte. Und damit sich das Publikum nicht beklage, wenn es seine Lieblinge entfernt sah, ließ Napoleon verbreiten, diese Veränderungen seien ohne sein Wissen und Willen geschehen[3]).

So sah ein deutscher Reisender im Mai 1806 in St. Cloud eine Auslese aus dem Musée Napoléon vereinigt, darunter Raffaels Bibbiena und Dominichinos hl. Cäcilie[4]). Ebendort hatte Friedrich von Schlegel Gelegenheit eine Stunde lang die Madonna della Sedia zu betrachten und von demselben Gelehrten erfahren wir, daß schon zu Anfang des Jahres 1803, die Anordnung der Raffael-Gemälde um die Transfiguration Veränderungen erfahren hatte[5]). Die Krönung Mariä von San Francesco war durch die hl. Cäcilie, die schöne Gärtnerin durch die Madonna Franz I. ersetzt worden. Außerdem geht aus Schlegels Beschreibung hervor, daß es mehr und mehr gelungen war, alle Gemälde Raffaels zu isolieren und wirkungsvoll in einer Gruppe zusammenzufassen.

Der Gemäldekatalog der Gallerie Napoléon von 1811, der noch im Jahre 1814 unverändert nachgedruckt worden ist, läßt uns die Fülle und den Glanz ahnen, der da-

d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael in Revue encyclopédique, Paris, Septembre 1825, vol. 27, S. 747—752, und Morgenblatt für gebildete Stände, Hamburg, 16. Juny 1817, Nr. 143, S. 570. Von der Heimsuchung Raffaels behauptete Pungileoni, Ferdinand von Spanien habe das Bild an Wellington geschenkt als Lohn für geleistete Dienste. Elogio Storico di Giovanni Santi da Urbino. Urbino 1829, S. 125.

(1) Cosway, Planche 4, Nr. 6.

(2) Cosway, Pl. 6, Nr. 8 u. 10. Im Moniteur universel vom 3. Januar 1803 ist die Wand mit der Transfiguration genau so beschrieben worden, wie M. Cosway sie gestochen hat, nur war das Porträt des Jünglings, der den Kopf in die rechte Hand stützt, inzwischen durch das Porträt des Castiglione ersetzt worden. Meusel hat den Aufsatz des Moniteur ohne Quellenangabe übersetzt und abgedruckt: Archiv für Künstler und Kunstfreunde, Dresden 1805, I, 2, S. 132 ff.

(3) Lanzag de Laborie, Paris sous Napoléon, VIII, 315.

(4) [Berckheim], Lettres sur Paris ou Correspondance de M.** dans les années 1806 et 1807. Heidelberg 1809, S. 322 ff.

(5) Friedrich v. Schlegels sämtliche Werke. Wien 1846, S. 54 ff., S. 107. S. 114 (Madonna dell' Impannata im Luxembourg) und Europa von Friedrich v. Schlegel. Frankfurt a/M. 1803. I, 1. S. 147, I, 2, S. 1: Vom Raphael. Nach Passavant, Rafael von Urbino II, S. 416 sind auch die „Fünf Heiligen" aus S. Paolo in Parma in St. Cloud aufgehängt gewesen. In den Katalogen von 1811 und 1814 wird aber auch dies Bild unter Nr. 1133 im Musée Napoléon aufgeführt.

mals diese Räume schmückte[1]). Sechsundzwanzig Gemälde Raffaels![2]) Noch niemals hatte irgend eine Sammlung einen solchen Schatz besessen! Außer den schon genannten Bildern sah man jetzt noch das Porträt der Johanna von Aragonien, Christus in der Himmelsglorie aus Parma und die Krönung Mariä aus Monteluce, die man damals alle drei als unbestrittene Meisterwerke Raffaels gelten ließ. Ja, sogar die Madonna della Sedia und das Porträt Julius II. werden angeführt, und es scheint dem alten Fuchs Denon tatsächlich gelungen zu sein, seinem gefürchteten Herrn diesen Raub wieder zu entreißen. Es waren allerdings von beiden Bildern in Paris auch gute alte Kopien vorhanden, und wir können nicht entscheiden, ob sie in St. Cloud oder in Paris dem Publikum als Originale vorgeführt worden sind[3]).

Dagegen vermissen wir in dieser unvergleichlichen Raffael-Sammlung die heute noch verschollene Madonna di Loretto[4]), deren Schicksal seither mehr als einen Forscher beschäftigt hat. Filhol und Toulongeon haben beide noch das Bild beschrieben, Richomme hat es gestochen. Aber wir besitzen keinen Ausweis darüber, daß es jemals im Musée Napoleon ausgestellt gewesen ist.

Niemand wird leugnen können, daß eine solche Vereinigung von Kunstschätzen aller Länder und aller Zeiten, wie sie das Musée Napoléon umschloß, auf die Erziehung zur Kunst im Beginn des 19. Jahrhunderts eines starken Einfluß ausgeübt hat. „Paris soll die Heimat aller Gelehrten und Künstler werden", hatte Lucian Bonaparte erklärt, und bis zu einem gewissen Grade wurde diese Absicht erreicht. Nach dem Frieden von Amiens strömten die Engländer in niegesehenen Scharen nach Paris, allerdings um schon ein Jahr später zu flüchten oder in Verdun interniert zu werden. Von den Deutschen fühlten sich nicht nur Alexander und Wilhelm von Humboldt in Paris zu Hause. Gelehrte und Ungelehrte, müßige Aristokraten und Künstler, die etwas vor sich bringen wollten — alle suchten in der Hauptstadt Frankreichs, jeder auf seine Weise Zerstreuung und Belehrung. Nicht wenige und nicht die schlechtesten haben ihre Erlebnisse aufgezeichnet: Friedrich von Schlegel[5]) und Friedrich Thiersch[6]), J. F. Benzenberg[7]), später Herausgeber des

(1) Notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon. Paris 1811, Nr. 1116—1141, S. 134—139. In der Ausgabe von 1814 ist bereits der Titel den Zeitumständen entsprechend verändert: statt Galerie Napoléon liest man einfach Galerie du Musée.

(2) „Siebenunddreißig Gemälde besitzen wir von ihm," schreibt H. v. Hastfer übertreibend (II, 74), die dieses „wir" noch oft wiederholt.

(3) Das Porträt Julius II. war damals dreimal in Paris vorhanden. Filhol (I, Nr. 65, Lief. 11, Pl. V) schreibt: Giulio Romano machte eine gute Kopie, die man in demselben Palast (Pitti) sah und die das Musée Central gleichfalls besitzt. Die zweite Replik, die gleichfalls dem Giulio Romano zugeschrieben wurde, kam mit der Galerie Giustiniani nach Paris (C. P. Landon, Galerie Giustiniani, Paris 1812, S. 143, Pl. 68) und gelangte im Jahre 1815 ins Berliner Museum. (Passavant II, 119e).

(4) Die Madonna di Loretto wurde damals von Richomme gestochen, und der Stich ist von Castellan ausführlich im Moniteur vom 26. Mai 1813, S. 571 besprochen worden. Auch bei Filhol, Galerie du Musée de France, Paris 1814, Tome 4, Nr. 230, Pl. V findet sich ein Stich des Gemäldes, über dessen Schicksale Müntz in der Revue d'histoire diplomatique X (1896), S. 483 handelt. Zur neueren Literatur vgl. Gronau-Rosenberg, S. 206.

(5) Schlegel legte seine Pariser Eindrücke zuerst in seiner Zeitschrift „Europa" nieder, die 1803 in Frankfurt a/M. erschien.

(6) Friedrich Thiersch' Leben. Leipzig 1866. Thiersch war 1813 in Paris. Sein Urteil über die Benutzung der Sammlungen zeigt, daß das Interesse daran damals bei der Menge schon wesentlich erkaltet war, wie David schon 1796 vorausgesehen hatte. Er schreibt am 23. August 1813 an Lange: „Die Sammlungen alter Kunstwerke und der Gemälde sind nicht für das Publikum da. Es gehört

Deutschen Merkur, und Fr. Joh. Meyer, der letzte Domherr von Hamburg[1]), August von Kotzebue der Balte[2]) und Ulrich Hegner der Schweizer[3]), Helmina von Hastfer[4]), Karl Woyda[5]), Friedrich Schulz[6]), der kuriose J. G. Heinzmann[7]) und nicht zuletzt der Musiker, Komponist und Kapellmeister Friedrich des Großen Johann Friedrich Reichardt, der in Paris mit der größten Zuvorkommenheit behandelt wurde[8]). Es ist nicht einer unter ihnen, der nicht das Musée Napoléon wieder und wieder besucht hätte und kaum einer, der sich nicht philosophisch, ästhetisch oder künstlerisch mit Raffael auseinandergesetzt hätte.

Ja, Raffael erlebte durch Napoleons ruchloses Raubsystem eine glänzende Auferstehung, und der große Einfluß, den seine Kunst auf die folgende Generation ausgeübt hat, darf zum Teil auf die Ausstellung seiner Werke in Paris zurückgeführt werden. Die Madonna di Foligno, die hl. Cäcilie und die Transfiguration, die sich aus den dunklen Kirchen Italiens plötzlich in den Glanz Napoleonischer Weltherrschaft versetzt sahen, haben damals einen Ruhm erlangt, wie der Apoll von Belvedere und die Medicäische Venus. In Rom hatte einmal der langlebige Michelangelo den Glanz des Namens des frühvollendeten Raffael verdunkelt. In Paris war Michelangelo 300 Jahre später nur eine Legende und Raffael eine Wirklichkeit geworden.

Man kann die Verklärung Christi aus S. Pietro in Montorio den Schild der Unsterblichkeit nennen, auf dem der Name Raffaels mit unvergänglichen Lettern prangt. Dies Bild — so behaupteten die Franzosen gehöre ihnen auch ohne Vertrag mit Fug und Recht zu eigen, — denn Giuliano de'Medici habe es als Kardinal seinem Erzbistum Narbonne geschenkt und als Papst in Rom zurückbehalten[9]). Dies Gemälde wurde wie ein Souverän behandelt. Seine Abreise aus Rom wurde sorgfältig registriert; auf der Kiste lasen die erstaunten Italiener ehrfurchtsvoll den großen Namen, als die von Ochsen gezogenen Karren von Rom nach Livorno ge-

zum guten Ton in der Gesellschaft, nicht von ihnen zu sprechen. Auch sind unzählige aus den sogenannten gebildeten Ständen, welche sie nicht gesehen haben oder, wenn sie einmal hingehen, nichts davon verstehen." Dies Urteil mag für das große Publikum in Paris richtig sein. Daß für unzählige Laien und Künstler das Musée Napoléon dauernd ein Erlebnis blieb, dafür besitzen wir zahllose Zeugnisse. Vgl. z. B. Lady Morgan, La France. Paris 1817, II, S. 26.

(7) Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Paris im Jahre 1804. Dortmund 1806, 2 Bde.

(1) Fragmente aus Paris im vierten Jahre der französischen Republik. Hamburg 1797, 2 Bde.

(2) Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804. Berlin 1804.

(3) „Auch ich war in Paris", zuerst anonym (1803 in Winterthur), dann 1828 in Ulrich Hegners gesammelten Schriften, Bd. I, in Berlin erschienen.

(4) Leben und Kunst in Paris seit Napoléon dem Ersten. Weimar 1805, 2 Bde.

(5) (Anonym.) Vertrauliche Briefe über Frankreich und Paris im Jahre 1797. Zürich 1798, 2 Bde.

(6) Neues Paris, die Pariser und die Gärten von Versailles. Altona 1801. (Fortsetzung von Fr. Schulzes „Über Paris und die Pariser", erschienen in Berlin 1791.

(7) Meine Frühstunden in Paris. Basel 1800.

(8) Johann Friedrich Reichardts vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803, 1. Aufl., Hamburg 1804. 2. Aufl., Hamburg 1805. Das vielbesprochene Buch wurde in einer besonderen Schrift eingehend kritisiert von einem Unbekannten: Beleuchtung der vertrauten Briefe über Frankreich des Herrn J. F. Reichardt, Berlin 1804. Noch i. J. 1896 wurde es ins Französische übersetzt von A. Laquiante: Un hivers a Paris sous le Consulat 1802—1803 d'après les lettres de J. F. Reichardt. Paris 1896. Die Zitate aus Reichardt sind nach der zweiten Auflage gemacht.

(9) Manuel du Museum Français Paris an XII—1803, Bd. II (am Schluß der Einleitung): „Le droit des gens le réclamait pour la France et la victoire l'a recouvré comme restitution," wagt Toulongeon zu schreiben!

führt wurden[1]); der Einzug in Paris geschah im Triumph und sogar das Auspacken im Louvre gestaltete sich zur Feier. „Am 23. Thermidor [10. August 1798], schrieb der Moniteur, ist die Kiste geöffnet worden, die Raffaels Meisterwerk der Transfiguration umschloß. Es wurde in demselben Zustande gefunden in dem es war, als es Rom verließ. Seine Erhaltung war so vollkommen, daß die anwesenden Personen ihre Beifallsbezeugungen nicht zurückhalten konnten“[2]). Man begreift, daß nach einer solchen Ankündigung jeder Pariser von Geschmack das Bild gesehen haben mußte.

Aber als es kurz darauf mit dem Raub aus ganz Italien in der Gallerie d'Apollon ausgestellt wurde[3]), konnten sich die Pariser überzeugen, daß der Moniteur nicht wenig übertrieben hatte. „Nur die große Masse der Komposition ist noch sichtbar“, schrieb der Hamburger Domherr Meyer, der das Glück hatte, das Gemälde ehe man es angerührt im Restaurationssaal zu sehn, „die zarten Umrisse, das warme Kolorit, die zarten Tinten sind wie mit einem Flor gedeckt und hinter dem schwärzlichen Überzug vom Schmutz fast ganz verschwunden“[4]).

Das sahen auch Denon und Lavallée und alle die Gewaltigen, die über das Geschick der Römischen Trophäen zu bestimmen hatten. Ein neuer Rahmen wurde bestellt, der nicht weniger als 4000 Franken kosten sollte[5]) und das Bild selber wanderte — wir wissen nicht wann — ins Laboratorium des Herrn Hacquin. Hier fand es Reichard noch im November 1802 und geriet in Verzückung[6]): „Ich konnte heute dem Triebe, mich in das Cabinett des Restaurators einzuschleichen, nicht widerstehen; der Wächter mit dem Schlüssel in der Tasche ließ sich auch bald erweichen. Himmel, welchen Genuß, welchen unaussprechlichen Genuß hab' ich da an Raphaels unbegreiflich schöner Transfiguration wieder gehabt. Dies höchste Meisterwerk der Kunst, das höchste, das der göttlich inspirierte, vollendete Raphael selbst hervorgebracht und vollendet hat, das in Italien in so schlechtem, düsteren Kirchenlichte hing, dies hier, gerade in einer sehr schönen, hellen Mittagsstunde, in seinem vorteilhaftesten Lichte mit ihm allein ruhig eingeschlossen stundenlang genießen zu können.“

Wenige Wochen später wurde das Bild wenig günstig in der großen Gallerie aufgehängt, und dies Ereignis verkündete wieder der Moniteur urbi et orbi am 3. Januar 1803[7]). Nicht weniger als sechzehn Gemälde des Meisters fanden sich allmählich um sein letztes Werk zusammen, allmählich die Anordnung verbessernd,

(1) Sehr merkwürdig ist in diesem Sinne das Schreiben, das Thouin, einer der französischen Kommissäre in Italien, nach Paris richtete, als die Transfiguration mit anderen Kunstschätzen aus Rom in Livorno angekommen war. Vgl. Magasin encyclopédique III, 2 (1797), S. 411—415.

(2) Moniteur 2 Fructidor l'an 6 (1798).

(3) Vgl. Fr. Schulz, Neues Paris, S. 222: „Der Reichtum Italiens ist in der Gallerie Apollon zusammengehäuft und wird die große Gallerie füllen. Was in Rom, Verona, Mantua, Perugia, Venedig, Modena, Mailand, Pesaro, Loretto zerstreut war, hat die Kommission Bonapartes zusammengelesen, um im Louvre den herrlichsten Flor der Kunst anzulegen und Künstlern von Paris aus die Gesetze des Geschmacks zu promulgieren. Dahin locken die Verklärung, die athenische Schule und sechs andere Gemälde dieses unsterblichen Künstlers voll Licht und Klarheit.“

(4) Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs. Tübingen 1803, I, 139. Im Jahre 1797 waren von demselben Verfasser die Fragmente von Paris erschienen.

(5) Lanzag de Laborie, Paris sous Napoléon, VIII, 254 (8. Juni 1801).

(6) Vertraute Briefe I, 129.

(7) Notice relative à l'exposition du tableau de la transfiguration im Moniteur universel 13 nivose au XI (3. Januar 1803), Bd. 28, S. 415. Übersetzung in Meusels Archiv für Künstler und Kunstfreunde Dresden 1804, Bd. II, 132—37.

die uns der Stich Maria Cosways aufbewahrt hat[1]). Erst jetzt konnte Denon seine Absicht ganz verwirklichen, der schon am 5. pluviose an IX. (1801) an den ersten Konsul geschrieben hatte, daß er eine Art von Lebenslauf des ersten aller Maler darzustellen im Begriff sei[2]). „Das erste Mal, wenn Sie diese Gallerie durchschreiten werden", hoffe ich, „werden Sie sich überzeugen, daß dieser Versuch schon ein Princip von Anordnung und Sichtung darstellt und die Absicht zu belehren erkennen läßt. Ich werde in demselben Sinne für alle Schulen fortfahren und in einigen Monaten wird man, dies Museum durchschreitend, einen Kursus in der Geschichte der Malerei durchmachen können, ohne es selbst zu merken." Und daß Bonaparte selbst in dieser Hinsicht seine mangelnden Kentnisse erweitern möchte, dafür zeigt sich Denon in allen seinen Berichten an Konsul und Kaiser unablässig besorgt.

Unzählige haben damals in Paris vor Raffaels Verklärung gestanden, und in Rom lag San Pietro in Montorio verlasssen da, seit der Schrein die Reliquie verloren hatte[3]). Ein Hymnus nach dem anderen ist von Deutschen, Engländern und Franzosen auf dieses Bild geschrieben worden, das aus dem unerschöpflichen Reichtum des Genius jedem Besucher die Gabe zu schenken schien, die ihn am meisten beglückte. Und als im Jahre 1815 die Transfiguration abgenommen werden sollte, um nach Rom zurückgeführt zu werden, da hatte sich wieder erwartungsvoll und andächtig die Menge um Raffaels letztes Werk geschart, diese Schicksalsstunde zu erleben. „Jedermann wollte sehen, wie dies Bild herabgenommen wurde, von dem die Franzosen stets behauptet hatten, daß es die Vorsehung selbst für sie bestimmt habe", schreibt ein Augenzeuge[4]). „Seine Preisgabe wurde als das Consumatum est der Zerstörung der Gemäldegallerie des Louvre angesehn. Es wurde fast zuletzt herabgenommen."

Mit der Transfiguration kehrten auch die Madonna di Foligno, die hl. Cäcilie, der Karton von Mailand, die fünf Heiligen aus Parma, alle Gemälde Raffaels aus Perugia und Florenz nach Italien zurück — alle mit Ausnahme der Madonna di Loretto, die vielleicht so zugerichtet war, daß sich die Rückgabe nicht lohnte[5]).

Zwar behaupteten damals die Franzosen, durch die Restaurationen, die sie den meisten Gemälden Raffaels angedeihen ließen, diesen das Leben wiedergeschenkt zu haben. Aber schon bei den Zeitgenossen sind gegen die Tätigkeit Hacquins und seiner Kollegen energische Proteste laut geworden.

Zunächst wird man fragen, ob diese Restaurationen wirklich nur deswegen notwendig waren, weil die Erhaltung der Bilder — wie wiederum die Franzosen behaupteten — in Italien in unverantwortlicher Weise vernachlässigt worden war. Zugegeben, daß die Gemälde in den italienischen Kirchen nicht immer so gehalten wurden, wie sie es verdienten, zugegeben, daß sie durch Kerzenrauch und Weihrauchnebel und Temperaturwechsel hier und dort gelitten hatten — der Transport

(1) Lanzag de Laborie in Revue des deux mondes. August 1915, S. 634.

(2) G. Vauthier, Denon et le gouvernement des arts in Annales révolutionnaires IV (1911), S. 349.

(3) A. v. Kotzebue, Italien III, 64.

(4) John Scott, Paris revisited in 1815 by way of Brussels including a walk over the field of Battle at Waterloo. London 1816, S. 336.

(5) Reichardt sah in den Räumen, wo die Bilder aus Italien restauriert wurden, „eine heilige Familie von Raphael, so übel zugerichtet, daß man an eine für das geübte Auge nur leidliche Restauration gar nicht glauben kann". Da eine andere heilige Familie überhaupt nicht aus Italien entführt worden ist, kann man eigentlich nur an die Madonna di Loretto denken. Vgl. Vertraute Briefe. 2. Aufl. Hamburg, 1805, I., S. 130.

einiger Monate von Italien nach Frankreich hat ihnen sicherlich mehr geschadet als drei Jahrhunderte Kirchenluft.

Schon bei den Flamen und Holländern waren Klagen laut geworden, daß man sie zuerst schlecht behandelt und dann schlecht restauriert habe[1]). Es kann kein Zweifel sein, daß die italienischen Gemälde mit größerer Schonung behandelt worden sind, aber sie kamen doch größtenteils „krank", wie man zu sagen pflegte, in Paris an und „mußten den Ärzten übergeben werden, um Gesundheit und Schönheit wieder zu erlangen"[2]). Über den Transport der Römischen Bilder war das Pariser Publikum durch die Zeitungen so stark beunruhigt worden, daß man die Gerüchte direkt von einem der Kommissäre Berthollet widerlegen lassen zu müssen glaubte. „Alle Kunstobjekte aus Rom", las man im Magazin encyclopédique [1797], „befinden sich im besten Zustande; wenn einige gelitten haben, so können es nur die Statuen und Gemälde sein, die in Perugia gesammelt wurden und die viel weniger wertvoll sind als die aus Rom"[3]). Aber dasselbe Magazin mußte zwei Jahre später zugeben, daß auch die Kunstobjekte aus der Lombardei, aus Rom und Venedig in einem „wahrhaft beklagenswerten Zustande" in Paris angelangt seien[4]). Was mochten sie aber auch auf ihrer Via crucis zu Lande und zu Wasser erlebt haben! Von zehn Meisterwerken italienischer Kunst, die in sieben Kisten verpackt im Herbst 1801 „dans un état alarmant" in Paris anlangten, weiß man, daß sie in Marseille in einem offenen Schuppen unbegrenzte Zeit der Feuchtigkeit und dann auf Booten schonungslos dem Regen preisgegeben worden waren[5]). Noch im August 1812 langten die frühen Florentiner, die Denon persönlich ausgewählt hatte, in einem so fürchterlichen Zustande in Paris an, daß ein Cosimo Rosselli und ein

(1) Annales révolutionaires IV (1911) a. a. O., S. 338, Anm. 1: Ces réparations firent l'objet d'une accusation portée par Marin en nivôse au VI à la tribune des Cinq-Cents etc.

(2) Maria Edgeworth, Lettres intimes. Paris 1896, S. 51: Plusieurs des plus belles peintures sont comme on dit ici malades et les médécins sont en train de leur rendre la santé et la beauté. Puissent-ils ne pas les détériorer sous pretexte de les réparer! Ainsi un Raphaël, qui sort justement de l'hopital, a les yeux d'un étrange bleu moderne. La Transfiguration est en convalescence, elle n'a pas encore paru aux yeux du public, mais nous avons été admis dans la chambre du malade (Decembre 1802).

(3) Paris 1797 III, 1, S. 417.

(4) Paris 1799, S. 266: La première partie de la galerie du musée central des arts sera ouverte au public le 18 germinal prochain. Cette première partie contiendra les écoles française et flamande. L'autre partie sera destinée à l'école Italienne; mais comme il faut de grandes réparations aux tableaux de cette école, dont plusieurs sont arrivés de la Lombardie, de Rome et de Venise dans un état veritablement déplorable, cette portion du musée restera fermée quelque temps encore. Schon am 21. Dezember 1797 war in einer Pariser Zeitung ein Aufsatz von Marin erschienen, den Wilhelm v. Humboldt in seinem Tagebuch im Auszug wiedergegeben hat: „Die Gemälde leiden entsetzlich. Die meisten sind in der rez de chaussée in feuchten Sälen aufgehängt. Ein Scheneider (vielleicht Snyders) sei mit einer Leiter durchbohrt worden; gute Stücke wären vom Winde so umgeworfen, daß sie Löcher bekommen; ein Correggio sei durch Aufziehen auf neue Leinwand und viele durch schlechtes und eilfertiges Restaurieren verdorben; von einigen Guercinos habe man, um sie in die Rahmen zu passen, Streifen abgeschnitten; Raffaels Schule von Athen (der Karton) habe durch das Aufkleben auf neue Leinwand, das das Papier nicht ausgehalten, Lücken bekommen, und diese wolle man nun nachzeichnen lassen." Vgl. W. v. Humboldt, Gesammelte Schriften, herausgegeben von der K. Pr. Akademie der Wissenschaften, Berlin 1916, Bd. XIV, S. 383. Herrn Geheimrat Pietschmann-Göttingen verdanke ich den Hinweis auf diese merkwürdige Aufzeichnung Humboldts. Zu Marin vgl. Tourneux, Bibliographie de Paris III, 896, Nr. 19978.

(5) Lanzag de Laborie, Paris sous Napoléon, VIII, 252 u. 253. Auch die etruskischen Vasen des Vatican langten im Frühjahr 1802 „tous en débris" in Paris an.

Raffaellino del Garbo als verloren angesehen werden mußten[1]). Kein Wunder, daß Reichardt sich entsetzte, als er diese Ruinen in den Restaurationszimmern des Louvre erblickte![2]) „Mehrere hundert der besten italienischen Gemälde", schreibt er, „stehen noch in den Verschlägen voll beschädigter Bilder. Aber die meisten wie zugerichtet! Leider ist man ungeachtet aller der genommenen und so oft angekündigten Vorsichtsmaßregeln mit sehr vielen von den aus Italien hergebrachten barbarisch umgegangen. Man hat die meisten Bilder gar nicht aus ihren Rahmen genommen, mehrere von ungleicher Größe in einem Verschlage dicht übereinander gepackt, ohne jedes besonders zu befestigen, so daß man an vielen beschädigten Bildern die Zerstörung erkennt, die der darauf liegende und reibende Rahmen von erhobener Arbeit darinnen gemacht hat." Jeder Museumsdirektor wird sich heute bekreuzigen, wenn er diese Beschreibung liest! Reichardt aber, der als Laie die Sache schließlich minder tragisch nahm, meint entschuldigend, dafür hätten es die Franzosen aber auch wieder unbegreiflich weit in der Kunst der Restauration gebracht.

Über diesen Punkt sind die Ansichten der Mit- und Nachwelt sehr geteilt gewesen. Die Franzosen haben allerdings behauptet, daß überhaupt nur in Paris alte Meister sachgemäß restauriert werden könnten, ja sie sind so weit gegangen, den Ruhm der Erfindungen auf diesem Gebiet für sich in Anspruch zu nehmen. Diese alleinige Kompetenz und das Verdienst der Priorität ist ihnen aber noch im Jahre 1859 von dem Italiener Sebastiani energisch bestritten worden, der sich bitter über die Zerstörung und Wiederherstellung italienischer Meisterwerke in Paris beklagte und darauf hinweisen konnte, daß die Erhaltung kostbarer Gemälde seinen Landsleuten von jeher am Herzen gelegen, und daß in Venedig bereits im Jahre 1778 eine Werkstatt für die Wiederherstellung beschädigter alter Meister im Kloster von San Giovanni e Paolo eingerichtet war[3]). Jedenfalls sind in Paris anfangs unter Vorsitz und Verantwortlichkeit einer besonderen Kommission der Bürger Guyton, Vincent, Taunay und Berthollet, später unter Aufsicht von Denon und Lavallée zahlreiche Gemälde, vor allem italienischer Meister restauriert und von Holz auf Leinwand übertragen worden: Tizians Petrus Martyr[4]), Fra Bartholomeos auferstandener Christus, und vor allem die großen Kirchenbilder Raffaels: die Madonna di Foligno, die hl. Cäcilie, die Transfiguration[5]).

Man begann mit der Madonna di Foligno, deren Wiederherstellung Hacquin übertragen wurde. Das Gemälde war in Paris in sehr gefährdetem Zustande angelangt: „Ein Riß lief quer durch den Körper des Jesuskindes bis zu seinem linken Fuß. An mehreren Stellen hatte sich die Malerei in Schuppen losgelöst und eine große Anzahl Schuppen waren bereits abgefallen. An vielen Stellen war das Holz

(1) Lanzag de Laborie a. a. O., S. 303.

(2) Vertraute Briefe I, 127 und 130.

(3) Diese denkwürdige Polemik wurde veranlaßt durch die Einleitung (Restauration des tableaux de Raphael), welche Paul Lacroix in der Revue universelle des arts (IX, 1859, S. 220 ff.) dem Wiederabdruck des Rapport à l'Institut National sur la restauration du tableau de Raphael connu sous le nom de la vierge de Foligno vorausschickte. Er hatte hier behauptet, Italien schulde Frankreich unauslöschliche Dankbarkeit dafür, seine Meisterwerke vor dem Untergang gerettet zu haben. Sebastianis Antwort vgl. ebendort S. 368/9. Replik von Lacroix, S. 405—409. Nouvelles observations de M. Sebastiani, S. 495—503. Ich hoffe auf diese Polemik anderen Ortes ausführlicher zurückzukommen.

(4) Vgl. Henri Laurent, Le Musée Napoléon. Paris 1812 I (ohne Seitenzahlen). Die Restauration wurde von Hacquin ausgeführt. Das Gemälde verbrannte bekanntlich i. J. 1867.

(5) Laurent a. a. O. I: Peint sur bois, il vient d'être mis sur toile. Heute wieder im Palazzo Pitti.

von Würmern durchlöchert". So steht es in dem Bericht zu lesen, den die Kommission der vier Sachverständigen verfaßte und der auch in England und Deutschland Verbreitung gefunden hat[1]). Bereits im Januar 1800 hatte man mit den Beratungen begonnen; erst im Dezember 1801 konnte der Moniteur berichten, daß das Bild seit kurzem ausgestellt sei[2]). „Nie hat man eine solche Arbeit auf solch eine meisterhafte Art vollbracht", schrieb damals der unbekannte Verfasser eines vielgelesenen Buches über Paris[3]) und man darf wohl behaupten, daß dies die allgemeine Meinung eines Publikums war, das bis dahin wenig oder keine Gelegenheit gefunden hatte, seine Augen zu bilden.

Schlimmer als mit der Madonna di Foligno scheint es noch mit der hl. Cäcilie Raffaels aus der Bentivoglio-Kapelle in San Giovanni in Monte bestellt gewesen zu sein, als sie aus Bologna in Rom ankam. Man bemerkte, daß der Leimgrund, auf den das Bild gemalt war, sich loslöste und daß ohne eine schnelle Hilfe das Bild in wenig Jahren verloren sein würde[4]). Man stellte es in diesem Zustand aus, um das Publikum von der Gefahr zu überzeugen, die dem Gemälde drohte[5]). Dann löste man es von seinem Grunde los und gab Sachverständigen Gelegenheit die Zeichnung Raffaels zu betrachten, bevor er zu malen begann. Man sah, wie oft er sich verbesserte, ohne sich zu genügen, man sah, daß er seine Figuren grau in grau entwarf, ehe er die farbige Ausführung begann. Dieser schwierige Prozeß wurde gleichfalls von Hacquin im Jahre 1803 ausgeführt. „Man hat also Frankreich die Erhaltung des Gemäldes zu verdanken", schrieb Eméric David im Moniteur, und nicht die Franzosen allein schenkten dieser Versicherung Glauben[6]).

Wie die Verklärung Christi, die Madonna di Foligno und die hl. Cäcilie, so ist auch das Frühwerk Raffaels, die Krönung Mariä aus Francesco in Perugia, in Paris von Holz auf Leinwand übertragen worden[7]). Passavant gibt wohl einige bei

(1) Der Bericht wurde von Landon publiziert. Vgl. Passavant II, 135. Er wurde außerdem abgedruckt im Magazin encyclopédique VII, 5 (1807), S. 537—43 und in der oben erwähnten Revue universelle des arts IX (1859), S. 220—228. In England und Deutschland wurde man mit dieser Restauration durch das erst englisch dann deutsch erschienene Buch: „Paris, wie es war und wie es ist" bekannt gemacht. London 1804. Leipzig 1805. II, 3—18.

(2) Lanzag de Laborie, Paris sous Napoléon, VIII, 253. Moniteur 22 nivôse an X.

(3) Paris, wie es war und wie es ist. I, 190.

(4) Filhol, Galerie du Musée de Francé. Paris 1814. III, Lief. 33, Pl. I.

(5) In diesem Zustande sahen zwei Reisende das Bild schon im Jahre 1797 und bemerkten in ihrer Entzückung nichts von solcher Zerstörung: Was soll ich Ihnen von der Cecilie von Raphael sagen? Lassen Sie mich schweigen und erlauben Sie, daß Amalie das Wort für mich nehme. — Wir mochten kaum 20 Schritte in der Gallerie vorwärts gegangen sein, als sie wie angefesselt davor stehen blieb: stummes Entzücken war der erste Effekt, welchen dieses göttliche Bild auf sie hervorbrachte, sie betrachtete es von allen Seiten, theilte sorgfältig Licht und Schatten und nachdem sie es eine Zeitlang, ohne ein Wort zu sprechen, bewundert hatte, brach sie in einzelne Ausrufungen, ohne Zusammenbang aus: „Aber sehen Sie doch nur das himmlische Gesicht", fuhr sie fort, als sie sich einigermaßen gesammelt hatte, „den nach oben gerichteten Blick und den Ausdruck, der sie zur Gottheit, macht. An dieser Cecilie ist nichts Sterbliches mehr, sie ist ganz verklärt, ganz Geist und schwebt in Regionen, wo alles, was sie umgiebt, mit ihr innig verwandt ist etc." Dies letzte Zeugnis über Raffaels Meisterwerk ist wertvoll, weil das Bild heute nach der Restauration in Paris nur noch eine Ruine ist. Vgl. (Karl Woyda) Vertrauliche Briefe über Frankreich und Paris im Jahre 1797. Zürich 1798, II, 318 und 319.

(6) Notices de M. Emeric-David (Extrait du Musée Français: Sainte-Cécile par Raphael im Moniteur universel, Bd. 46 (1812), S. 564, Anm. 14. H. v. Hastfer hat für das Gemälde und seine Restauration nur die übliche Bewunderung, keine Kritik. a. a. O. II, 90.

(7) Passavant II, 21.

dieser Gelegenheit verursachte Beschädigungen zu, meint aber, das Bild sei ein im wesentlichen noch gut erhaltenes Gemälde. Restauriert wurde die Madonna dell'Impannata im Luxembourg von Lebrun und zwar so schlecht, daß er in den Augen der Pariser seine Künstlerehre mit diesem mißglückten Versuch befleckte[1]). Restauriert wurden nachweislich auch das Porträt Leos X.[2]) und vor allem der Karton von Mailand, der halbzerstört in Paris angelangt war. Die Restauration des Kartons war im Jahre 1802 durch Moreau und Bouillon vollendet[3]). „Künstler und Kunstfreunde werden die Sorgfalt anerkennen, mit dem dieser Karton aus dem schlechten Zustande befreit ist, in dem er hier anlangte", heißt es im Ausstellungskatalog von 1804, „und sie werden der Museumsverwaltung dankbar sein für ihre pietätvollen Vorsichtsmaßregeln, der Nachwelt den ersten Entwurf der schönsten Komposition des größten Malers der Erde zu erhalten[4]).

Die Nachwelt hat es ziemlich gleichmütig hingenommen.

Es ist heute nicht leicht über Wert und Unwert der damals in Paris ausgeführten Restaurationsarbeiten ein gerechtes Urteil zu fällen, denn wir wissen nicht, in welchem Zustande die Gemälde Italien verlassen haben. Daß die Franzosen an Raffaels Meisterwerken wiederherzustellen versuchten, was sie mehr oder weniger selbst zerstört hatten, gebot schon die Rücksicht auf das Publikum, dem man keine Ruinen vorführen konnte. Daß die Arbeiten mit allmählich sich steigendem Verantwortungsgefühl, nicht ohne Vorsicht und Geschick ausgeführt wurden, wird man zugeben müssen. Daß das Resultat der Absicht entsprochen hätte, daß auch nur einigermaßen wieder gut gemacht worden wäre, was der Transport allein an den Bildern zerstört hatte, wird niemand behaupten wollen. Schon im Jahre 1793 war in Paris über die Restauration von Bildern alter Meister ein mit großer Leidenschaftlichkeit geführter Streit entbrannt[5]). Hacquin, dem später die Wiederherstellung von Raffaels Kirchengemälden zufallen sollte, wurde von einem seiner Kollegen, Picault, beschuldigt, eine Reihe von alten Bildern — einst königliches Eigentum, jetzt der Republik gehörig — durch seine Restaurationen arg beschädigt zu haben. In der Vossischen Zeitung las man im Jahre 1798 einen Bericht aus Paris datiert vom 19. März: „Die Aufseher des Museums waren heftig darüber angegriffen worden, daß sie sich unterfingen, die Italienischen Kunstwerke renoviren zu lassen. Nun will die Museumsleitung zwei Gemälde — eine Auferstehung von

(1) Die Notiz im Morgenblatt für gebildete Stände 1817, Nr. 143, S. 570, kann nur auf die Madonna dell'Impannata bezogen werden, weil der Luxembourg keinen anderen Raffael besaß: „Bonnemaison — der damals gerade die Spanischen Bilder wieder herstellte — ist in der glücklichen Herstellung verdorbener Gemälde ein Schüler von Lebrun, dem verstorbenen Mann der berühmten Bildnismalerin, der aber, wie man sagt, den Flecken auf seinem Künstlernamen hat, einst ein schönes Gemälde Raphaels im Palast Luxembourg, das etwas gelitten hatte, durch seine Restauration ganz verdorben zu haben."

(2) Passavant III, 332: „Gereinigt, teilweise auch verwaschen."

(3) On expose (l'an X) dans la galerie d'Apollon le précieux carton de l'école d'Athènes, rapporté de Milan avec les chefs-d'oeuvre de peinture et que d'habiles artistes, Moreau jeune et Bouillon, viennent de rendre à la vie par une merveilleuse restauration. Vgl. Lemaitre, Le Louvre in den mémoires de la société française de numismatique et d'archéologie. Paris 1878, S. 291. Lanzag de Laborie VIII, S. 255.

(4) Notice des dessins originaux etc. exposés au Musée Napoléon dans la Galerie d'Apollon. Paris an XII de la republique (1804). Kotzebue blieb ziemlich kühl: die Skizze — die seltene Krone dieses Kabinetts — hat nur einen geringen Eindruck auf mich gemacht, ungefähr so wie die skizzierten Schauspiele in Lessings nachgelassenen Schriften. Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804, S. 223.

(5) Vgl. Revue universelle des arts IX (1859), S. 504—524. X (1859), S. 33—48. XVIII (1863), S. 136—162.

Annibal Caracci und eine hl. Jungfrau von Perugino — halb gesäubert aufstellen, damit das Publikum sehen könne, wie nötig das Säubern war, und mit welcher Vorsicht und Kunst diese Arbeit vorgenommen wird." Miß Berry, deren Schilderungen aus Paris damals die weiteste Verbreitung fanden, sah bei genauer Untersuchung, daß die Restauration der alten italienischen Meister „vernichtend" gewesen war[1]). „Ich meine", fügt sie hinzu, „vernichtend den Charakter der Malerei und die Eigenart des Malers". Noch härter lautet das Urteil von John Scott, dessen „Besuch in Paris" von 1814—1816 fünf Auflagen erlebte[2]) „Raphael — so schreibt er — darf nicht nach seinen Arbeiten im Louvre beurteilt werden. Ach! es ist nicht ein einziges Werk von ihm da — mit Ausnahme der Vision des Ezechiel aus alten königlichen Besitz — das nicht verstümmelt, übermalt, gescheuert und fast zur Ruine entstellt wurde von den gefühllosen, abscheulichen Franzosen!" Allerdings John Scott war kein Bewunderer der „grande Nation" aber ein klarer Kopf und ein feiner Beobachter, der zwar seine Antipathien nicht verbarg, aber immer bestrebt war, seinen Lesern die Wahrheit zu sagen. Wir haben deshalb auch keinen Grund, an der Richtigkeit einer Anekdote zu zweifeln, welche die Restauration eines Correggio betrifft. „Girodet, der französische Maler", schreibt er, „übermalte jüngst alle Köpfe eines der köstlichsten Gemälde von Correggio. Man machte Denon Vorwürfe über diese Entweihung, aber er antwortete gelassen: Man müsse doch zugeben, daß Correggios Köpfe nichts weniger als schön seien"[3]).

Aber nicht nur Laien haben über die Restauration der italienischen Meister damals den Kopf geschüttelt. Ein Mann, der in Paris als höchste schöpferische Kraft und als größte Autorität in Kunstsachen galt, David, das bewunderte und gefürchtete Haupt der Französischen Schule, hat sich nicht minder abfällig geäußert. Der Schweizer Ulrich Hegner, der im Jahre 1801 in Paris war, schildert ausführlich eine Unterredung, die er mit dem Maler der Sabinerinnen in seinem Atelier gehabt hat: „Auf die Restaurationen", schreibt er, „die mit den eroberten Kunstsachen — denen er, wie alle Künstler, die in Italien gewesen, lieber den alten Platz in ihrem Vaterlande gegönnt hätte — vorgenommen werden, war er übel zu sprechen: C'est comme si l'on m'egratignait le visage, quand je vois cela; man hätte sie lassen sollen wie sie sind, meinte er, man sei nicht einmal mit dem bloßen Ausbessern zufrieden, ils les peignent; die Dominichine haben sie ganz übermalt; in zehn Jahren werde man den Schaden sehen. So mache man es auch mit den Statuen, den Apollo sogar haben sie geseift und gekratzt [savonné et graté], um das Rötliche des Altertums, das sich an den Marmor setze und das man so gerne darauf sehe, wegzubringen. Er habe es dem Konsul und den Ministern gesagt, aber es helfe nichts"[4]).

(1) Extracts of Journals and correspondance of Miss Berry, London 1865, II, 134 . . . their reparations are destroying. I mean destroying the identity of the picture and the touch of the masters.

(2) A visit to Paris in 1814, 5th edition, London 1816, S. 254: Raphael must not be judged by his works in the Louvre. Alas! there is not a single work of his there — except the vision of Ezechiel, which was in the old Royal collection — which has not been mutilated, stippled, scrubbed and overwhelmed almost to ruin by the unfeeling, detestable French. Ein anderes, wohl beglaubigtes Exemplar der Vision Ezechiels hatte sich tatsächlich in Paris in der Sammlung Orléans befunden und gelangte später nach England (Filhol, Galerie du Musée de France III, Lief. 33, Pl. I). Das im Musée Napoléon ausgestellte Exemplar stammte aus dem Palazzo Pitti.

(3) a. a. O., S. 74.

(4) Hegners gesammelte Schriften I: Auch ich war in Paris. Berlin 1824, S. 308. David führte unter dem Konsulat den Titel: peintre du Gouvernement, später: premier peintre de l'Empereur.

Ja, den größten Kunstwerken, die Italien besaß, ist der Vandalismus und die unbezwingliche Raubsucht des französischen Heeres zum Verhängnis geworden. Die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino verschwand bei der allgemeinen Plünderung des Vatikans aus den Gemächern Pius VI. und es gelang erst vor kurzem einem deutschen Gelehrten, einige Fragmente des Gemäldes wieder aufzufinden[1]). Ein glaubwürdiger englischer Reisender, der Mailand im Jahre 1802 besuchte, datiert die Zerstörung des Abendmahls Lionardos vom Jahre 1796 und behauptet, die Franzosen hätten den Christus- und die Apostelköpfe als Zielscheibe für ihre Schießübungen benutzt[2]). Der schmachvolle Raub und die teilweise Zerstörung der Sixtinateppiche Raffaels durch die Franzosen ist eine allgemein bekannte Tatsache[3]), — aber der historischen Begründung, warum ein fremdes Element den reinen Charakter Raffaels in seinen großen Tafelbildern in Rom und Bologna verschleiert, ist noch niemand im einzelnen nachgegangen.

„Jedes Bild" schrieb der Biograph Napoleons, Sir Walter Scott, als er im Musée Napoléon die aufgehäuften Kunstschätze betrachtete[4]), „jedes Bild hat seine eigene, besondere Geschichte von Mord und Raub und Heiligtumsschändung. Es war vielleicht in Bonapartes Charakter die schlimmste Seite, daß er mit festem, beharrlichen Verfolgen seiner eigenen Pläne und Interessen von der Schlacht zur Plünderung überging, weniger Soldat wie gemeiner Räuber, dessen unmittelbarer Zweck es ist, den Reisenden zu berauben, den er eingeschüchtert oder vergewaltigt hat". Gewiß die Schicksale von Kunstwerken sind noch wechselvoller als die der Menschen, und eine schwere Schicksalsstunde brach über Raffaels Meisterwerke herein, als Napoleon die Zügel der Weltherrschaft ergriffen hatte.

Man stelle sich vor, was damals für alle diese Bilder ein Massentransport von Italien nach Frankreich und von Frankreich zurück nach Italien bei der Verpackung bedeuten mußte, die Reichardt geschildert hat, man lese die Urteile von Zeitgenossen über die vielgepriesenen Restaurationsarbeiten in Paris, man sehe mit eigenen Augen, was aus der Verklärung Christi, der Madonna di Foligno und der hl. Cäcilie von Bologna geworden ist — und man wird zugeben müssen, daß sich die Franzosen unter Napoleon an Raffaels Namen nicht weniger versündigt haben, wie an ihrem eigenen Kunstbesitz während der französischen Revolution.

(1) Vgl. die schöne Arbeit von Oskar Fischel im Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlung. XXX (1912), S. 105 ff.
(2) John Chetwode Eustace, A classical tour through Italy in 1802. London 1817 (Fourth edition) IV, 29: It was used as a target for the soldiers to fire at. The heads were their favorite marks and that of our saviour in preference.
(3) Weniger bekannt dürfte es sein, daß die Teppiche Raffaels während der Industrieausstellung im September 1799 im Louvre aufgehängt waren: Pendant les six jours complémentaires, la cour du Palais national des sciences et des arts a été tendue des tapisseries, des gobelins et de celles du Vatican, faites sur les dessins de Raphael. Vgl. Aulard, Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le directoire V, 741.
(4) Pauls letters to his kinsfolk. Miscellaneous works. Paris 1837, vol. IV, 129.

NEUES VON MEISTER FRANCKE

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Von HERMANN EHRENBERG

Als der Krieg ausbrach, hatte ich nach langjährigen Arbeiten ein Buch vollendet, in welchem neue, wie ich hoffe, nicht unwillkommene Beiträge für die Geschichte der deutschen Malerei von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts dargeboten werden. Da während des Krieges eine Drucklegung ausgeschlossen erscheint, niemand aber seine Dauer voraussagen kann, so glaube ich an dieser Stelle bereits jetzt einiges mitteilen zu sollen, was sich auf Meister Francke in Hamburg bezieht, auf den unlängst durch Adolf Goldschmidt (Zeitschrift für bildende Kunst, Oktober 1914) erneut die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt worden ist.

Im Danziger Stadtmuseum befindet sich seit seiner durchgreifenden und glücklichen Neuordnung durch Dr. Secker ein mittelalterlicher Altar-Aufsatz, der bis dahin in einer der zahlreichen Kapellen der Danziger Marienkirche aufgestellt und nur wenig Besuchern dieses herrlichen und reichen Gotteshauses bekannt geworden war. Er ist im wesentlichen vorzüglich erhalten. In seiner Erscheinung weicht er insofern von der üblichen Form mehrflügeliger Altar-Schreine ab, als das Innere, und zwar sowohl das Mittelstück, als die Innenseiten der Innenflügel, mit Alabaster-Reliefs geschmückt sind, deren Umrahmung nach innen abgeschrägt, buntfarbig ornamental verziert und mit kleinen tropfartigen Gebilden versehen ist. Die Größe dieser Reliefs ist in einem Fall 61 cm × 27 cm, in den andern 39 cm × 25 cm. Sie stellen dar: Christi Auferstehung, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, Christi Himmelfahrt und die Marienkrönung und gehören nach ihrem ganzen Charakter der Zeit von etwa 1410 bis 1430 an. Die Figuren sind lang gestreckt, hager, mangelhaft in der Proportion und anatomischen Durchbildung. Daß sie, wie so viele andere Alabaster-Reliefs des 14. und 15. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich, aus England stammen, kann nicht bezweifelt werden [1]).

Aber so merkwürdig ihr Erscheinen an dieser Stelle ist, so fesseln uns an dem Altar-Aufsatz noch viel mehr die Malereien an den Außenseiten der inneren und den beiden Seiten des äußeren Flügelpaares [2]). Dargestellt werden vornehmlich Szenen aus dem Leben der hl. Dorothea, so daß wir annehmen dürfen, daß der Altar einst in der Dorotheenkapelle sich befand, da, wo heute Memlings Jüngstes Gericht untergebracht ist. Die folgende Einzelbeschreibung ist zu der Zeit aufgenommen, als der Altar sich noch in der Kirche befand. Es war mir während des Krieges unmöglich, die Farbenangaben im jetzigen helleren Lichte nochmals nachzuprüfen.

1. Linker Innenflügel, Außenseite. Die heilige Dorothea, mit dunkelblondem Haar, am Unterkörper mit weißem Tuch bekleidet, hängt mit Stricken an einem Querholz, das auf zwei gabelförmigen Stützen aufrecht steht. Zwei Henkersknechte nehmen ihr mit Kneifzangen die Brüste ab. Der Knecht rechts hat einen grünlichen, innen weißen Hut mit weißem Band, weißen Leinengürtel und grünes Untergewand. Der Knecht links hat roten, goldbeschlagenen Helm, dunkelolivgrünes Gewand mit grauem, weißgemustertem Besatz und gelben Ärmeln, bestickten, ziemlich tief hängenden Gürtel, rote Trikots, braune Schuhe.

(1) Eine unbrauchbare Beschreibung von ihnen bei Hirsch, Marienkirche in Danzig, S. 376. Eine bessere, aber auch nur kurze bei J. Braun, Die englischen Alabaster-Altäre (Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 238).

(2) Ihre Höhe beträgt etwa 95 cm, ihre Breite 60 cm (einschließlich der Umrahmung), während die Bildfläche ohne Rand z. B. bei 2 : 81 cm Höhe und 49½ cm Breite mißt.

2. Linker Außenflügel, Innenseite. Die hl. Dorothea wird, völlig entblößt, in einem bronzenen Ölkessel gesotten (Abb. 1). Ein junger Mann rechts, der mit einer weißblinkenden Furke das Feuer zu steigern sucht, hat eine große weiße Pelzmütze, leuchtendrotes, zum Teil quergestreiftes kurzes Gewand mit braunem, metallbelegtem Ledergurt mit Säbel und braune Schuhe. Sein von goldblondigem Lockenhaar umwalltes, ins Profil gestelltes Gesicht zeigt regelmäßige, weiche Züge, die Mitleid mit der Märtyrerin zu atmen scheinen. Hinter ihm steht ein Mann, der mit einer Kelle siedendes Öl über das Haupt der Heiligen gießt. Er trägt dunkelgrünes, innen weißes Barett, und dunkelgrünes Gewand mit olivgrünem, weiß besetztem Kragen. Ganz links schaut ein Mann zu, der eine Furke und einen Wedel von Messing mit weißen Federn zum Schüren des Feuers bereit hält. Er hat nur wenige kurze Haare auf dem fleckigen Haupt, häßliche Bartstoppeln am Kinn und an der Oberlippe. Er trägt ein olivgrünes Gewand mit hohem Kragen und einen violettweißen Gürtel.

3. Rechter Innenflügel, Außenseite. Links ein goldener gotischer Aufbau, viereckig, in zwei Absätzen sich nach oben verjüngend, mit Gitterfenstern und oben mit Zinnen. Aus ihm tritt ein goldenes Teufelchen heraus. Ein Engel ist bereit, es mit dem Schwert zu erschlagen. Rechts steht in gläubigem Vertrauen die Heilige [1]), in lang fließendem, weißem Gewand, grünlichem Kragen mit goldener Schließe, grünlichen Ärmelaufschlägen, goldenem Gürtel unter der runden Brust. In ihrer rechten Hand hält sie ein rotes Buch, mit ihrer linken weist sie auf den Turm. Hinter ihr stehen erstaunt zwei Männer. Der Fußboden ist schwarzgelb geschacht und steigt quadratisch, ohne Rücksicht auf perspektivische Verkürzung, an.

4. Rechter Außenflügel, Innenseite. Links kniet die Heilige [1]) (Abb. 2). Rechts ein Scherge, der mit dem Schwert ausholt, sie zu köpfen. Hinter ihnen vier Männer, von denen der am meisten rechts stehende die Heilige verteidigt und durchaus dem einen der unter 3 erwähnten zwei Männer gleicht und auch auf 6 wiederkehrt. Der Scherge hat rotes Wamms mit Tailleneinschnitt, weißen Schurz mit tiefsitzendem Gürtel, nackte Knie, rote, innen weiße, lockere hohe Strümpfe, grüne, die Zehen nackt lassende Sandalen. Im Vordergrund Blumen, Bäumchen und kleinlich geschichtete weiße Felsen (im italienisch-trecentistischen Sinne).

5. Linker Außenflügel, Außenseite. Zwei junge Geistliche (nach J. Braun, a. a. O., zwei Heilige)[2]), halten mit ihren Händen eine kostbare, goldene, gotische Monstranz mit Hostie (Abb. 3). Der links stehende trägt ein weißes Gewand mit rotem Ärmelaufschlag und grünem, innen olivgrün gefütterten Mantel mit großer runder Schließe und hohem, steifem, vorn umgeklappten Kragen, der rechts stehende ein weißes Gewand mit grünen Aufschlägen, einen olivgrünen, innen roten Mantel mit goldener Schließe und ähnlichem, goldgemustertem, innen roten und weißen Kragen. Der Hintergrund ist rötlich und durch schwärzliche Ranken mit hell- und dunkelgrünen Blättern und weißen Blumen geziert.

6. Rechter Außenflügel, Außenseite. Die hl. Dorothea, genau so gekleidet wie auf 4, führt den rot gekleideten Christusknaben zu dem Mann, der uns schon auf 3 und 4 begegnete und nach der Legende der hl. Theophilus ist (Abb. 4). Er sitzt auf einem Stuhl, hat, als Notar, soeben in mehreren vor ihm auf dem Pult liegenden Urkunden gelesen, wendet sich, freudig durch den Besuch überrascht, in starker Drehung um und nimmt aus den Händen des Kindes einen Korb mit weißen Rosen entgegen. Er hat einen Schnurrbart und trägt ein schwarzes Untergewand und grünes Obergewand mit rotem, edelsteinbesetztem Rand, und einen doppelten breiten Hut. Der Hintergrund wie auf 5.

Hierzu tritt: 7) die Predella, die sich noch in der Marienkirche befindet. Auf einem Hintergrund, wie bei 5 und 6, ist, zwischen zwei Heiligen, die Verkündigung dargestellt. Maria hat, nach links gewendet, in einem Buch, das in einem gotischen Aufbau aufliegt, gelesen und dreht sich nach rechts herum, das Gesicht fast ganz nach vorn, die Hände auf der Brust übereinander geschlagen. Rechts kniet der Engel. Ganz rechts ein alter Mann mit grauem Vollbart, wohl der Stifter des Altars.

Bis auf diese Predella, die von einem Werkstattsgehilfen herrühren dürfte, sind die Gemälde wohl einheitlichen Ursprungs. Nur 5 und 6 sind etwas gröber gemalt. Gewisse Unterschiede zwischen 2 und 4 sind ohne Bedeutung. Die Malweise ist sehr sorgfältig, dabei kräftig, flott und fest. Die Farben sind ruhig,

(1) Man könnte an Barbara denken. Aber die Anwesenheit des Theophilus (vgl. 6) scheint eine solche Annahme auszuschließen.

(2) Vielleicht, wie Hirsch S. 376 glaubt, eine Anspielung auf die damals verbreiteten Dorotheen-Brüderschaften.

harmonisch, von wundervoller, tiefer Leuchtkraft, ihre Skala gleicht etwa der des Genter Altars, nur ist sie etwas heller und goldiger. Der festliche Eindruck der Bilder wird auch durch den Goldgrund bedingt, auf dem die Farben aufgetragen sind, und der einmal, in dem Gesicht des einen Schergen, deutlich zum Vorschein kommt. Mitunter schwarze Konturen. Die Farben in den Gesichtern sind fein vertrieben. Gelegentlich sind nachdrücklich weiße Lichte aufgesetzt, z. B. beim Nagel des großen Fingers rechts auf 5. Der goldene Hintergrund der einzelnen Szenen ist durch punktierte Muster leicht belebt.

Die Figuren sind gedrungen, die weiblichen Gesichter regelmäßig, rundlich, anmutig. Die Stirn der Dorothea (2) geht in der Mitte spitz empor, ihre Augenbrauen sind zart und leise angedeutet. Der Mund ist klein, hat volle, rötliche Lippen, das Kinn ist stark betont. Auf 3 hat sie wiederum hohe Stirn und goldblondes, an den Schläfen vorgekämmtes Haar. Reizvoll rieseln auf 4 an ihrer Wange die Haare nieder. Trotz der erschütternden Ereignisse, die der Künstler uns schildert, bewahren die Figuren fast vollkommene Ruhe. Es sind meist anmutige, weich empfindende Gestalten, deren Zartheit nur die Farbenglut etwas widerspricht. Auch wenn es sich um rohe Henkersknechte handelt, wird der Künstler niemals heißblütig. Nirgends pulsiert wirklich dramatisches Leben.

Unleugbar wirken hier Erinnerungen an französische Kunst nach. Matthaei (in Dehios Handbuch) hält die Bilder für burgundisch. Man könnte an Malouel (Louvre) denken. Sicherer ist der Zusammenhang mit der hamburgischen Kunst vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Für die beiden Geistlichen auf 5 finden wir eine Vorstufe im Abendmahlsbild, rechts vom hl. Zosimus, auf dem Londoner Altar Meister Bertrams (vgl. Lichtwark, S. 401, man beachte z. B. das Kostüm, und wie das Buch den Rock in Falten hinaufschiebt). Ganz eng ist aber der Zusammenhang mit Meister Francke, und zwar sowohl mit seinem Hamburger Thomas-Altar, als auch mit dem ihm von Menander und Goldschmidt zugewiesenen Altar von Nykyrko (jetzt im Museum zu Helsingfors). Die Behandlung der Körper, namentlich aber die Bildung des Kopfes ist bei allen drei Werken gleich. Gemeinsam ist auch die Neigung, weibliche Zartheit in Gegensatz zu karikaturenhafter Roheit zu setzen. Bei den Frauen beachte man die oft wiederkehrende, hohe, oben spitz zulaufende Stirn und die dicken Haarflechten. Bei den Männern haben wir einen Typ mit Schnurrbart, einen mit Vollbart und einen ohne Bart. Man vergleiche z. B. den Mann mit der Furke auf 2 in Danzig mit dem Mann links von Christus auf der Hamburger Kreuztragung. Die szenische Anordnung ist gleichfalls verwandt. Die Ähnlichkeit ist bei Nykyrko und Danzig schon durch die Gleichheit des Stoffs bedingt. Aber sie geht doch noch weiter und ist stellenweise recht bedeutend. Perspektivisch zeigen sich dieselben Fehler, z. B. ist der geschachte Fußboden auf der Hamburger Geißelung und auf 3 in Danzig einander gleich. Ebenso steht es mit der Darstellung der Landschaft; auf der Hamburger Geburt Christi, in Nykyrko und auf 4 in Danzig haben wir dieselben laubsägeholzartig behandelten Felsen und betupften Bäumchen, ganz im italienisch-trecentistischen Geiste. Das Kostüm des vordersten Schergen auf der Hamburger Kreuztragung (Schwertgehänge und der eigentümliche dütchenartig behandelte Schurz) kehrt auf 4 in Danzig bei dem in ähnlicher Körperdrehung dargestellten Henkersknecht wieder. In allen drei Werken finden wir eine Neigung für orientalische, etwas phantastische Kopfbedeckung bei den Männern. Der Wedel zur Anfachung des Feuers auf 2 in Danzig begegnet uns noch einmal in Nykyrko. Kurz, es läßt sich nicht leugnen, daß hier ein enger Zusammenhang besteht.

Ich verkenne nicht, daß die künstlerische Qualität des Hamburger Altars, vielleicht auch die des Finnländer Altars, sowohl zeichnerisch als farblich höher ist, als die des Danziger Altars. Aber die Ähnlichkeiten sind zu stark, als daß man bloß an eine Beeinflussung denken könnte. Auch wollte der Danziger Besteller offenbar sich etwas besonderes leisten und hat mit dem Geld nicht gespart. Das sieht man an dem kostbaren plastischen Schmuck des Altars, der etwas Ungewöhnliches, wenn nicht gar Einzigartiges ist. Pracht und Reichtum atmet das ganze Werk. Ist es unter diesen Umständen so unwahrscheinlich, daß man für seinen malerischen Schmuck einen namhaften und hervorragenden Künstler, anstatt eines untergeordneten Mit- oder Nachläufers heranzog? Allerdings will mir scheinen, als ob der Danziger Altar früher anzusetzen sei als der Hamburger. Der Finnländer mag in der Mitte stehen. Ist aber unser Danziger Werk wirklich eine Schöpfung Franckes, dann werden wir die wertvollen Äußerungen Goldschmidts über die plastischen Teile des Finnländer Altars ein klein wenig anders zu formulieren haben. Denn die bildnerischen Arbeiten am Danziger und am Finnländer Altar haben nichts miteinander zu tun. In einem Fall holte Francke als beauftragter Unternehmer ausländische, im andern heimische Zutat heran.

In der Danziger Marienkirche werden aber aus alter Zeit noch weitere Altar-Aufsätze verwahrt, die mit der Kunst des großen Hamburger Malers in irgend welchem inneren Zusammenhang stehen. Und wenn sie auch keinesfalls von ihm selbst herrühren, so sind sie doch wohl geeignet, uns über Wesen und Eigenart seiner bisher noch nicht völlig geklärten Eigenart einen gewissen Aufschluß zu bieten.

Zunächst besitzen wir im angegebenen Gotteshaus zwei Dreifaltigkeits-Darstellungen (Abb. 5), die ähnlich angeordnet sind, wie der Leipziger und mehr noch, wie der Hamburger Schmerzensmann Franckes; in allen Fällen stehen die Hauptfiguren vor einem reich gemusterten, prächtigen Teppich, der von vier Engeln gehalten wird. Die vollen Lockenköpfe all dieser Engel sind zweifellos einander nahe verwandt. Sonst weichen die Danziger Stücke freilich ab, sie deuten nach Böhmen, Gott Vater hat den ausgeprägt böhmischen, etwas weichlich süßlichen Typus vom Ende des 14. Jahrhunderts. Ich beabsichtige, auf die Tafeln bald zurückzukommen und möchte heute nur noch die Aufmerksamkeit auf den Altar-Schrein in der Kreuzeskapelle der Danziger Marienkirche lenken, der dorthin einst von der Goldschmiedezunft gestiftet wurde[1]).

Das Mittelstück war hier einst mit Holzschnitzereien angefüllt, von denen nur der kreuztragende Christus (in etwa $^3/_4$ Lebensgröße) noch erhalten ist. Das Kreuz lastet schwer auf ihm, mit den Händen stützt er sich auf die Kniee. Das Gesicht ist traurig, voller Klage, aber doch nicht erschütternd. Der Körper ist fast nackt, die grob gearbeiteten Rippen treten stark hervor. Vor zwei Menschenaltern war mehr erhalten. Hirsch, S. 420, erwähnt: „neben ihm (Christus) links eine Gestalt, die ihn martert; noch drei freistehende Figuren und drei halbe Engelsfiguren, die aus den Wänden hervortreten."

Von den beiden Flügeln[2]) sind die Innenseiten zu etwa gleicher Zeit wie die Skulpturen, die Außenseiten dagegen (links Maria mit Kind, rechts der hl. Eligius), etwa ein halbes Jahrhundert später und zwar von einem Danziger Maler bemalt. Uns berühren hier nur die Innenseiten (zu denen noch die Predella, mit mehreren

(1) Eine Gesamtaufnahme der Kapelle mit dem Altar bei v. Czihak, Edelschmiedekunst in Ost- und Westpreußen, Band II.

(2) Die Flügel, innen gemessen, mit Rand haben 173 cm Höhe und 79 cm Breite.

Heiligen, eine recht geringe Werkstattsarbeit, tritt). Sie stellen dar: links oben Geißelung Christi,. links unten Dornenkrönung Christi, rechts oben Ecce homo (Abb. 6), rechts unten Grablegung (Abb. 7).

Der Maler hat volle Freude an bunten, breit aufgetragenen Farben. Von den beiden prächtig und modisch gekleideten Schergen auf der Geißelung trägt der eine ein bis an die Lenden reichendes, an den Armen tief ausgeschnittenes Wams von gelber Seide und weißem Pelzbesatz, rote Hemdärmel, violettblaue Beintrikots, der andere ein hellgrüngraues und goldenes Brokatgewand mit Pelzbesatz, offenem Ärmel und Beinschlitz, kirschroten Ärmeln und grünen Beintrikots. Auf dem Ecce sind die Gewänder der Zuschauer von rechts nach links: olivgrün, violett, bräunlich, kirschrot, grün. Bei der Grablegung sind die klagenden Frauen gekleidet in: violett, blau, rot, olivgrün, gelbrötlich, rot. Die Farben sind leuchtend, hell, feurig[1]. Sie heben sich wirksam von dem dunkelen Hintergrund (dunkelblauer Himmel mit großen goldenen Sternen) ab. Die Architekturen sind außen grau, steinfarbig, innen rot. Der Fleischton der Frauen ist grünlich, der der Männer rotbräunlich. Lichter werden aufgesetzt, z. B. auf den Panzern auf dem Ecce homo.

Auch bei diesen Malereien werden, wie oben schon angedeutet wurde, Beziehungen zur Hamburger Kunst offenkundig. Meister Bertrams Figuren leben in der Dornenkrönung fort. Und die Grablegung steht in ihrer Anordnung der Grablegung um 1424 in Hamburg (Lichtwark, S. 169) recht nahe. Der vollbärtige Mann mit dem Turban gleicht durchaus dem Mann links auf dem Dorotheen-Altar, Bild 4.

Freilich stehen die Hamburger Bilder künstlerisch erheblich höher. Einzelheiten, wie die Vollbärte und der Turban, sind zwar in Danzig mit besonderer Sorgfalt behandelt. Aber die Zehen Christi und so manches andere sind mißglückt. Und die Frauen am Grabe entbehren nicht bloß echter Empfindung, sondern erhalten in ihren, an sich ganz anmutigen Gesichtern durch die breite Verzerrung des Mundes einen süßlichen Ausdruck. Auf der Dornenkrönung hat Christus durch einen ähnlichen Zeichenfehler etwas Listiges, Lauerndes. Der breitgezogene Mund und die Süßlichkeit finden in der böhmischen Kunst ihr Vorbild, man vergleiche die Madonna am Kreuzberg bei Krummau (Ernst, Böhmische Tafelmalerei, Taf. 34); aber auch die Maria auf der Flucht nach Ägypten auf Meister Bertrams Buxtehuder Altar (Lichtwark, S. 371) ist zu beachten.

Wir gewinnen also abermals eine Beziehung zwischen Hamburg und Prag, wobei Danzig in gewissem Sinne eine Brücke bildet. Einen überraschenden Ausblick aber auf Wesen und Herkunft unserer Malereien gewinnen wir vor dem Ecce homo-Bild des Kreuzes-Altares. Hier wird Christus dem Volk am Eingang einer baldachinartigen Steinarchitektur gezeigt. Am Fuß der Freitreppe, die zu ihr heraufführt, steht viel Volk: Stutzer, Priester und Kriegsknechte, deren Tracht an die oberitalienische um etwa 1440 anklingt (vgl. z. B. die dem Antonio Pisano zugeschriebene Rundtafel im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum). Einer der Männer trägt eine Fahne mit den stolzen Buchstaben SPQ (der vierte ist leider nicht sichtbar) und bietet uns damit eine Erinnerung an das klassische Altertum dar, wie sie uns im damaligen Deutschland noch am Bamberger Altar von 1429, sonst aber wohl kaum jemals wieder begegnet. Die Anordnung der Szene erinnert an Alticchieros Malereien in Padua. Der architektonische Aufbau ist jedenfalls echt italienisch[2].

(1) Heute sind sie freilich arg nachgeblaßt. Eine sachkundige Auffrischung würde sich lohnen.

(2) Für die Beziehungen zwischen der deutschen und italienischen Kunst in jener Zeit ist u. a. der wichtige Aufsatz Glasers (Zeitschrift f. bild. Kunst, März 1914) zu vergleichen.

Er kann durch Westeuropa (vgl. Conways Aufsatz über die Beziehungen zwischen Giovannino de' Grassi und den Brüdern von Limburg, Burlington Magazine, Dezember 1910), aber auch durch Prag vermittelt sein. Wir werden wohl an letzteres zu denken haben. Hierfür sprechen nicht bloß die oben erwähnten Eigentümlichkeiten des dazu gehörigen Gemäldes der Grablegung, sondern auch der vollbärtige Mann ganz rechts, der nach dem damaligen, aus dem Streben nach größerer Klarheit hervorgegangenen Gesetz der verkehrten Perspektive die vor ihm stehenden Personen um Haupteslänge überragt und in der unmittelbar von Böhmen abhängigen altnürnberger Kunst (z. B. auf den Außenmalereien des Deocarus-Schreines in der Nürnberger Lorenzkirche oder auf den Tafeln in Langenzenn), unmittelbare Verwandte besitzen dürfte.

Wenn ich schließlich darauf aufmerksam mache, daß die Umrahmung der Tafeln des Danziger Dorotheen-Altars (mit ihren silbernen oder goldenen, gleichmäßig nebeneinander gesetzten Ornamentmustern auf rotem Grunde) genau der Umrahmung der soeben erwähnten Deocarus-Tafeln gleicht, so glaube ich genug Tatsachen aufgeführt zu haben, um einen mehr oder weniger starken Zusammenhang dieser Danziger Malereien mit der böhmisch-fränkischen Kunst um 1400 wahrscheinlich gemacht zu haben. Damit ist das Bild, das wir von Meister Francke bisher besaßen, mittelbar oder unmittelbar nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich nicht unwesentlich erweitert[1]).

Schließlich sei erwähnt, daß der Ranken-Hintergrund auf den Bildern 5 und 6 des Dorotheen-Altars ein Gegenstück in französischen Miniaturen findet.

(1) Von den beigegebenen Abbildungen besitzen 3, 6 und 7 leider nicht die wünschenswerte Schärfe. Es ist dies durch die großen Schwierigkeiten verursacht, die die photographische Aufnahme in den dunkelen kirchlichen Räumen bereitete.

REZENSIONEN

MAX J. FRIFDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei. Berlin, Bard, 1916.

Das Lesen dieses Buches bereitet ein Vergnügen, wie es neue kunstgeschichtliche Veröffentlichungen leider nur noch selten gewähren. Zumal auf dem Gebiete der altniederländischen Malerei haben die letzten Jahre, wenn man von einigen wenigen Arbeiten wie der Dissertation Winklers absieht, wenig Erfreuliches zutage gefördert. Einem Teile der in Frage kommenden Schriften hat unlängst Grete Ring in der Kunstchronik Nr. 45 eine nur zu schonende Abfertigung zuteil werden lassen. Friedländer ist mit sachlichem Schweigen darüber hinweg gegangen. Sein Buch zeigt, was deutsche Gelehrtenarbeit ist.

Friedländer gilt heute unbestritten als der beste Kenner der altniederländischen Malerei in Deutschland. Man fühlt aus jeder Zeile seines Buches nicht nur den einzigartigen Umfang der Materialkenntnis, sondern auch die dazu im unmittelbaren Verhältnis stehende Eindringlichkeit der Beobachtung. Dank beiden Voraussetzungen ist in diesem Buche eine Anschaulichkeit und Prägnanz der Stilanalyse erreicht, die schwerlich übertroffen werden kann; und wenn der Verfasser, zur Warnung einer gewissen Art von Kunstforschern, in der Einleitung erklärt, auf Grund der Lektüre seiner Aufsätze allein lasse sich noch keine Kennerschaft erwerben, so muß doch betont werden, daß, soweit überhaupt Worte über Wahrnehmungen und Erfahrungen des Auges Rechenschaft geben können, dies hier der Fall ist. Man lese nur, wie in der Einleitung der Stil Jans van Eyck dem Stile Rogers gegenüber gestellt ist:

Das Wesentliche in der Kunst Eycks ist die freudig bejahende, unwählerische, vorurteilslose Hingabe an den Schein der Dinge ... Tief bohrende Beobachtung, verweilendes Modellstudium drängt das subjektive Gestalten zurück und schwemmt die Tradition hinweg. — Neben Jan van Eyck erscheint Roger unsinnlich und geistig. Er geht von der Aufgabe, dem Thema aus, gestaltet im Banne überkommener Schemata, doch mit einer an Bildgedanken reichen Phantasie. Der Natur steht er wählend gegenüber ... Jan van Eyck ist ein Entdecker, während Roger ein Erfinder ist."

Oder wie S. 77 Bosch, den man bisher stets nur nach dem Inhalte seiner Bilder beurteilte, formal gekennzeichnet wird: „Primitiv, selbst im Kreise seiner Zeitgenossen, komponiert Bosch wie ein Reliefbildner oder ein Medailleur, er profiliert die bis zur Durchsichtigkeit dünnen Gestalten; er preßt alle Formen auf die Fläche ... Die Körper entbehren des Bleigewichts, mit dem die Niederländer des 15. Jahrhunderts, aus ... ihrer sorgfältigen Modellierung sie belasten. Eine gleitende, auf dem kürzesten Wege zum Ziel eilende Zeichnung verleiht seinen Bildern unirdische Leichtigkeit. Magere Glieder, dünne Stäbe, Äste, schlanke Baumstämme sind dem Meister willkommen ... Punkte und Linien werden spitzpinselig, pastos, perlig und gratig mit Vorliebe hell auf dunklen Grund gesetzt zu prickelnder Wirkung."

Es gibt nichts schwereres, als solche Synthesen. Wer nicht über die Anschauung eines Friedländer verfügte, würde Redensarten brauchen, die auf alles und nichts passen. Hier steht kein Wort, das nicht eindeutig, klar und unwiderlegbar wäre.

Das Buch beginnt mit einem Abschnitt über die niederländische Kunstgeographie, der hoffentlich reinigend wirkt. Infolge jahrhundertelanger Gewöhnung wird Flandern auf Kosten von Brabant, Antwerpen, Limburg und dem Hennegau stark überschätzt. Schon 1912 wandte sich Paul Vitry hiergegen: „Notons d'ailleurs l'insuffisance et l'inexactitude de l'épithète de flamand, que l'on applique trop souvent à tous les éléments d'art septentrionaux comme une qualification générale, sans tenir compte du particularisme historique des Pays-Bas, dont les Flandres ne sont qu'une des parties". In der Tat verwendete man das Wort Flandern nicht anders, als wenn man die fränkische Kunst des 15. Jahrh. etwa als Würzburgisch bezeichnete. Dieser Überschätzung Flanderns stellt Friedländer gegenüber, wie wenig verhältnismäßig Flandern im Verhältnis zu den übrigen niederländischen Provinzen geleistet hat, indem er das Verdienst jeder Provinz vorsichtig abwägt. Es folgen Charakteristiken eines großen Teiles der niederländischen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, die mit mancher hyperkritischen Schöpfung Volls aufräumen — z. B. mit dem Meister der Perle von Brabant —, in einigen Fällen wohl auch erneutem Widerspruch begegnen werden. Ein Meisterwerk gedrängtester Kritik ist endlich der dem Buche angehängte Katalog der unzweifelhaft sicheren Stücke.

Um der Geschlossenheit und Klarheit der Darstellung willen, die jedem Abschnitte des Buches eigen

ist, hat Friedländer es offenbar für zweckmäßig gehalten, einigen Künstlern, die vergleichungsweise mit anderen behandelt werden, keine besonderen Kapitel zu gewähren. Wenn dies auch von dem Gesichtspunkte der künstlerischen Ökonomie des Buches aus zweifellos berechtigt ist, — das wissenschaftliche Bedürfnis des Lesers ersehnt Vollständigkeit. Nicht ohne Bedauern denkt man an die Abhandlungen über den Meister der Virgo inter Virgines, über die Antwerpener Manieristen und anderes, die man nun nach wie vor in den schweren Bänden des Jahrbuches der Preußischen Kunsthandlungen suchen muß. Sollte es nicht möglich sein, die hoffentlich bald notwendig werdende Neuauflage des Buches durch Aufnahme von Abhandlungen über den Meister von Flémalle, über Aelbert Bouts, Bles, Orley, die Frühholländer zu der idealen Geschichte der altniederländischen Malerei zu ergänzen? Baum.

STRZYGOWSKI, JOSEPH, Die bildende Kunst des Ostens (= Bibliothek des Ostens, Bd. III). Dr. Werner Klinkhardt, Leipzig 1916.

Wie jedes neue Buch dieses so vielumstrittenen Kunstgelehrten, ist auch das nun erschienene ein mächtiger Schritt auf dem Pfade der um Wahrheit ringenden klaren Erkenntnis. Der Weg, der einst auf der Suche nach den Quellen der Kunst des europäischen Mittelalters über Byzanz nach Kleinasien, Ägypten nach Syrien, über Mesopotamien nach Südasien und bis China führte, mußte folgerichtig dort landen, woher eben jene Völker ihre künstlerischen Keime mit sich brachten, die die Träger unserer mittelalterlichen Kunst wurden. Wie das Wort Ausdruck der Gehirntätigkeit ist, so ist die Kunst Ausdruck des Herzens: die Sprachlehre hat es längst anerkannt, daß — trotz einem noch so reichlichen Zuflusse fremden Kulturmaterials — die Sprache in ihren Wurzeln doch stets auf Urzusammenhänge der Sprachfamilien zurückgeleitet werden muß, um wissenschaftlich einwandfreie Erkenntnisse zu erreichen; nicht so die Kunstlehre, die, durch die Sucht nach — recht wandelbaren — Schönheitsidealen irregeleitet, die pragmatische Gesetzmäßigkeit im Werden und Baue der Kunst übersah. Daß hiedurch, auch von rein künstlerischem Standpunkte, unermeßliche Werte abseits fielen, dürfte Jedem, der mit der Kunst Inner- und Hochasiens auch nur ein wenig vertraut ist, fürs Erste klar sein; und diesem Übelstande entgegenzuarbeiten dürfte auch ein Zweck des besprochenen Buches sein.

Weitausladend sucht Strzygowski auf dem dreifachen Gebiete des Ornaments (und der damit im nördlichen Asien eng verwobenen Skulptur), der Baukunst und der Malerei, eine reiche Fülle von neuen Tatsachen — neu für die landläufige Kunsthistorik — einzuführen. Im ersten der genannten Gebiete ist es die Sturmecke: Hindukuš-Pamir-Tienšan-Altai und das ihr gegenübergelagerte Steppengebiet der Nomaden mit den Angelpunkten: Ural und Jenissei, deren künstlerischen Nachlaß Strzygowski als diakritische Merkmale zwischen Altaiertum und Arier walten läßt, wobei die Geburt der „geometrischen" Arabeske zugleich auch auf das hochasiatisch beeinflußte Wesen des semitischen Ostens hinweist. Es tut der Sache keinen Abbruch, wenn ich in diesem Belange gleich erwähnen möchte, daß der Begriff „sakisch" durch Strzygowski zu einseitig als arisch angesprochen wird. Es ist ja sicher, daß im aniranischen (vulgo: turanischen) Gebiete ebenfalls eranische Stämme herumschwärmten. Das ausschlaggebende Gros dieser Steppenvölker, nach denen sie zeitweilig benannt wurden, waren aber die türkischen Saka-Stämme (tungusisch heute noch: jaka, wovon im Osttürkischen der Plural jakut), deren türkischer Plural sakuth (mit westasiatischer Endung: sakith) lautete, in welcher Namenform sie sich dann in der europäischen Literatur einbürgerten. (Die in Sprache und Lautverhältnissen ganz altertümliche Türkengruppe der Jakuten an der Lena nennt sich heute noch sakalar, w. s. saka mit dem türkisch-tatarischen Plural -lar).[1]) Wenn nun auch in diesem weitläufigen Inaridimento-Gebiete Asiens noch alle Grenzen fließen, so begibt sich Strzygowski trotzdem durch Fallenlassen dieses ethnischen Elementes eines der mächtigsten Bindeglieder, die die Einheit des eurasischen Kontinentes von der Bronzezeit an, bis zum Ende der Völkerwanderungen (also zu den Mongoleneinbrüchen) als einen der mächtigsten Faktoren im Entstehen unserer mittelalterlichen Kunst erweist.

Das nächste Gebiet, das Strzygowski uns vor Augen führt, dasjenige der Baukunst, dürfte wohl eine der glänzendsten Leistungen dieses Forschers bedeuten. Die Art, wie er das quadratische Kuppelwohnhaus armseliger eranischer Dörfer — sonder Zweifel ein Urtypus dieser Gegend — über die armenische Kirchenarchitektur des frühen Mittelalters nach dem Süden Europas hinüberleitet, ist ein würdiges Gegenstück jener Leistung, die den altgriechischen Tempel aus dem prähistorischen

(1) Das Türkentum der Skythen dürfte heute nach den Forschungen von Hommel, Neumann, Schurz, Wirth, Treidler und G. Naqy so gut wie feststehen.

Wohnhaus abzuleiten vermochte. Auch hier dürften vielleicht weitere Forschungen erweisen, daß das Armenische doch nicht allein so ausschlaggebend war, sondern daß wir es — wenn auch durch das armenische Sieb hindurch — noch mit Einflüssen des Hellenismus in Kašmir und Baktrien zu tun haben, wo es sich also geschichtlich erwiesen um die hellenistisch beeinflußte Kunst von Türken (Kaniška etc.) handelt.

Ein besonderes Interesse verdienen besonders in den heutigen Tagen die Kapitel über Malerei, da sie sich mit einem bisher arg verkannten Gebiete europäischer Ostkunst, dem der blutig-aktuellen Bukowina befassen. (Nur nebenbei sei erwähnt, daß eben für das kleinrussische Gebiet die sogen. Podlinniks eine viel wichtigere Rolle spielten, als der Athos-Kanon.)

Der letzte Abschnitt des Buches ist eine Umsetzung der wissenschaftlichen Erkenntnisse des Verfassers in Lebenswahrheiten, im Sinne eines durchgereiften, abgeklärten Programmes, die mit wichtigen Worten das Germanentum zum Ariertum, dieses aber zum Allgemein-Menschlichen emporheben.

Budapest. Dr. G. Supka.

WOLTMANN und WOERMANN, Geschichte der Malerei: Die Malerei des Mittelalters, neu bearbeitet von M. Bernath. Leipzig, A. Kröner 1916. Lex.-Oktav. 300 S. mit 432 Abb. M. 10.—.

Als 1878 der eben auf den Lehrstuhl Anton Springers nach Straßburg berufene Alfred Woltmann den ersten Band seiner gemeinsam mit Karl Woermann in Angriff genommenen Geschichte der Malerei herausgab, betonte er in seinem Vorwort, daß eine neue Behandlung des Stoffs überflüssig sein würde, wenn die dritte Auflage von Kuglers Handbuch, die Blomberg vor elf Jahren besorgt hatte, nur halbwegs dem Stande der Wissenschaft in eben dem Maße entspräche, wie die beiden ersten Ausgaben von 1837 und 1847 (letztere von Jakob Burckhardt besorgt). Die gänzlich mangelnde Berücksichtigung der neuen Forschungen durch den Maleroffizier und Dichter Blomberg, dessen Dilettantismus und Unzuverlässigkeit haben tatsächlich dem Werke Kugler-Burckhardts erst den Todesstoß versetzt. — Es wäre bedauerlich, wenn Woltmanns Geschichte der mittelalterlichen Malerei ein ähnliches Schicksal durch eine unzulängliche Neubearbeitung beschieden sein sollte. Ich will Herrn Morton Bernath durch einen Vergleich mit Hugo von Blomberg nicht zu nahe treten, aber ähnliche Bedenken, wie sie 1867 die „Neubearbeitung" des Kuglerschen Handbuchs hervorrief, sind auch Bernaths Unternehmen gegenüber schwer zu unterdrücken. Gerechterweise seien dessen erheblich größere Schwierigkeiten zuvor betont. Das einschlägige Schriftum der Jahre 1880—1916 dürfte an Umfang das von 1847—1867 wohl um das zehnfache übertreffen. Es handelt sich dabei nicht nur um einen gewaltigen Stoffzuwachs an neuen Funden und Tatsachen grade auf dem Gebiete mittelalterlicher Malerei —, sondern auch um zahlreiche, gewiß nicht immer endgültige Versuche zur Neugruppierung, vor allem aber um eine grundstürzende Wandlung der entwicklungsgeschichtlichen Auffassung, um eine neue Erkenntnis mittelalterlichen Kunstwillens. Ich erinnere für die ältere Zeit nur an die Ergebnisse der Forschungen von Wickhoff, Riegl, Strzygowski, Wulff und Wilpert, für die spätere an die Arbeiten von Goldschmidt, Vöge, Haseloff, Clemen, Vitztum, Neuwirth, Schlosser, Dvorak, Mâle, Durrieu, Hulin, H. Schmitz, Tietze, Kautzsch, Toesca, Rintelen und Sirèn, um obenhin anzudeuten, wie der Acker mittelalterlicher Kunstforschung in den letzten vier Jahrzehnten gründlichst umgepflügt wurde.— Spiegelt nun Bernaths Neubearbeitung Woltmanns den heutigen Stand der Forschung klar wieder? Gibt seine Darstellung ein Bild von der mittelalterlichen Malerei, das im Aufbau, in der Farben- und Lichtverteilung uns den Umschwung und methodischen Fortschritt kunstwissenschaftlicher Forschung seit Woltmanns Tagen klar erkennen läßt? — Ich bedauere, diese Frage mit einem bündigen Nein beantworten zu müssen.

Das im Vorwort bekannte Streben Bernaths, den ursprünglichen Charakter des Werks nach Möglichkeit wahren zu wollen, kann nicht als zureichende Entschuldigung dienen. Die Umstellungen einiger Hauptabschnitte, wie das Heraufrücken der byzantinischen Malerei seit dem Ausgang des Bilderstreits (II) vor die karolingische Epoche, die Aufteilung der deutschen Wandmalerei in romanische (V. D.) und gotische (VI. D.) sind recht äußerlich und belanglos; sie werden weder im Vorwort noch in der Darstellung näher begründet. Wirklich einschneidende Trennungsstriche, wie der um 1350, den die jüngste Forschung immer schärfer zu ziehen bemüht ist, hätten meines Erachtens für die Gesamtgruppierung weit nachdrücklicher benutzt werden müssen; ja, ein Abschluß der Geschichte der mittelalterlichen Malerei im strengen Wortsinn mit der Mitte des 14. Jahrhunderts dürfte bei unserer jüngeren Generation mehr als einen Anwalt finden. Beginnt doch Fritz Burger in

seinem Handbuch die Darstellung der vita nuova füglich mit 1350.

Noch weniger aber, wie die Einteilung des Stoffgebiets, vermag uns heute die Art der Darstellung zu befriedigen, die zu Woltmanns Zeiten allgemein gebräuchlich war, in zahlreichen Dissertationen der nachfolgenden Zeit noch chrieartig weiterlebte, aber seit mindestens einem Jahrzehnt mit gutem Recht aufgegeben ist. Ich meine jene katalogmäßige Aneinanderreihung der Denkmälerbeschreibung, die durch eine kulturgeschichtliche Einleitung und eine zusammenfassende Schlußbetrachtung eingerahmt wird, ein allzusehr an Schulaufsätze oder schlechte Predigten erinnerndes Schema. Wir verlangen heute mit Recht einen organischen Aufbau, eine meritorische Abgrenzung des Wichtigen gegen das Beiläufige und eine vergleichende Durchdringung des Stoffes, wie sie unter den jüngeren Führern etwa Heinrich Wölfflin vorbildlich gemacht hat.

Angesichts so großer Schwierigkeiten, den alten Wein in neue Schläuche zu füllen, mußte Bernath auf eine Neubearbeitung im guten Sinn ganz verzichten und sich auf einen Neudruck des alten Textes mit Ergänzung des wissenschaftlichen Quellenapparats in den Anmerkungen beschränken. Aber auch nach dieser Richtung bleibt mancherlei zu wünschen, abgesehen davon, daß die Neuauflage dreißig Seiten weniger zählt als die erste. Nach gelegentlichen Stichproben seien hier nur folgende, in einem Handbuch für Studierende schwer zu entbehrende Hilfsmittel angeführt, die Bernath wohl kaum absichtlich bei seinen Literaturangaben ausgelassen hat: Brockhaus, Kunst in den Athosklöstern, Zimmermann, Fuldaer Buchmalerei der karolingischen Zeit (1910), H. Schmitz, die mittelalterliche Malerei in Soest und Katalog der Glasgemälde im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Schlosser-Suidas Streitschriften über die Giottinofrage, Toescas und Zoege v. Manteuffels Studien zur lombardischen Miniaturmalerei, Tietzes Untersuchungen über die typologischen Bilderhandschriften des späteren Mittelalters (Jahrbuch der Zentralkommission 1904), Perdrizets Ausgabe des Speculum humanae salvationis, Kehrers Publikation der Wandmalereien in der Pfalzkapelle zu Forchheim, Firmenich-Richartz's Forschungen zur niederrheinischen, Backs zur mittelrheinischen, Gebhardts und Abrahams zu den Anfängen der fränkischen Malerei, schließlich Sarres und Martins grundlegende Untersuchungen zur islamitischen Malerei. — Dies sind, wie gesagt, mehr zufällig beim flüchtigen Durchblättern des Bandes aufstoßende Unterlassungssünden, deren Liste sicherlich bei sorgsamer bibliographischer Nachprüfung gewaltig anschwellen und den Glauben an die hier gebotene Zusammenfassung neuerer Forschungsergebnisse stark erschüttern würde. — Sehr komisch wirkt S. 85 eine Anmerkung, die auf S. 181 für die Aufzählung der einschlägigen Literatur hinweist, wo man abermals — nichts findet. Bei näherem Zusehen ergibt sich, daß die Seitenzahl einfach aus der ersten Auflage Woltmanns übernommen ist, während die gesuchte Anmerkung in der zweiten Auflage auf S. 30 steht. Solche an sich belanglosen Flüchtigkeiten kennzeichnen die — gelinde gesagt — sorglose Art, in der ein kunstwissenschaftlicher Tagesschriftsteller — als solcher hat Morton Bernath bisher sich vorwiegend betätigt — die gewiß nicht leichte Wiederinstandsetzung eines ehrwürdigen Denkmals deutscher Gelehrsamkeit unternahm. Der Verleger, dem sein Schwager A. Seemann dieses Werk zur Neubearbeitung überlassen hat, und der seinerseits durch Anfügung eines etwas anspruchsvoll „Bilderatlas" getauften Apparats allzu kleiner zinkotypischer Abbildungen ohne zulängliche Unterschriften dem Buch wenigstens äußerlich den Stempel der neuen Zeit aufzudrücken dachte, war offenbar bei der Auswahl des „Bearbeiters" nicht wohl beraten, und die „mühevolle jahrelange Arbeit" von der das Vorwort spricht, läßt bei dem Benutzer trotz alledem den Wunsch zurück, daß diesem Bernath-Woltmann ein neuer Woltmann folgen möge, der sich angesichts einer schlecht gelungenen Auffrischung alter Arbeit mutig zu neuem Aufbau aus eigner Kraft entschließt.

Kaemmerer.

MELA ESCHERICH, Hans Baldung — Grien Bibliographie. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 189. Straßburg, Heitz, 1916. Mit zwei Lichtdrucktafeln — 135 SS.

In emsiger Arbeit stellt die Verfasserin unter 464 Nummern alles zusammen, was über Baldung geschrieben worden ist. Sie hat sich nicht damit begnügt, die Bücher und Aufsätze zu beachten, wo des Meisters Name im Titel vorkommt, sondern auch die gesamte Literatur auf gelegentliche Erwähnungen Baldungs durchstöbert. Die mühsame Leistung wird der künftigen Forschung zugute kommen. Dankenswert sind die knappen Angaben über den Inhalt der aufgeführten Bücher und Aufsätze.

Das Material ist rein zeitlich geordnet. Den Anfang machen die urkundlichen Eintragungen von 1509 an, die spärlichen Erwähnungen des

Meisters in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts folgen. Den größten Raum nimmt natürlich die neuere kunsthistorische Literatur ein. Hier wäre vielleicht eine systematische Ordnung, etwa nach dem Vorbilde der Dürer-Bibliographie von H. W. Singer, praktischer gewesen. Den Schluß bildet ein wertvolles Verzeichnis der Bücher mit Baldungschen Holzschnitten.

Vollständigkeit scheint bis zu einem hohen Grad erreicht zu sein. Ich vermisse einen kleinen Aufsatz von Koegler in Baers „Bücherfreund" über die Hortulus-Animae-Schnitte und die musterhafte Publikation des Maximilianschen Gebetbuchs mit den Baldung-Zeichnungen in Besançon von Giehlow.

In einer Notiz über Baldungs Gemälde zur Ergänzung der Téreyschen Liste (zum Teil nach meinen Notizen in Thiemes Lexikon) bezweifelt die Verf. wunderlicherweise (nach einer Photographie) die schöne und echt signierte Venus der Nemes-Sammlung, die in eine holländische Privatsammlung gekommen ist. Sie zitiert eine zweite „Venus" als „Gegenstück" dazu im Pariser Handel. Dieses Gegenstück ist aber eine nackte Judith (die gleichfalls echt ist). In dieser Notiz fehlen die beiden Bilder von Schloß Reichenau, die an anderer Stelle, als von Bergner 1911 publiziert, erwähnt werden.

Hinzuzufügen ist eine noch nirgends genannte Tafel mit Adam und Eva, die aus italienischem Privatbesitz in den Münchener Kunsthandel gelangt ist.

Eine willkommene Zugabe sind die beiden Abbildungen, namentlich der Holzschnitt mit dem Wappen des Dr. Kasper Baldung aus der Baseler Kunstsammlung.

In der Einleitung sucht die Verf. sich von der trockenen Arbeit zu erholen und auf 14 Seiten in aller Eile zu beweisen, daß sie über „Gesichtspunkte" und über Geist verfüge. Einige waghalsige Vermutungen (der Meister des Lichtenthaler Altars sei der Lehrer Baldungs und mit Augsburg in Beziehung, weil auch bei Burgkmair drei nebeneinander stehende Figuren vorkämen, u. dgl.), dann Papierblumen (z. B. „Baldungs Himmel ist das sagenhafte Land Atlantis oder, wie Möricke es nannte, Orplid, es ist das Reich des Glücks" und so fort) bilden eine wenig stilgerechte Dekoration der soliden Registratur.

Max J. Friedländer.

WOLFGANG HOFMANN, Simon Benedikt Faistenberger 1695—1759. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei im 18. Jahrhundert. Berlin, A. Hofmann, 1914.

Im Interesse fester Grundlagen für eine künftige Geschichte der deutschen Barockmalerei wird man jede methodische Monographie über deutsche Barockmaler auch nicht gerade ersten Ranges begrüßen, über die wir nur ältere, unzuverlässige Nachrichten besitzen; ja selbst wenn sich schon neuere Untersuchungen mit ihnen befaßt haben, kann sich eine neuerliche, eingehendere Behandlung lohnen. Im letzteren Falle hat sich H. befunden. Bereits der unterzeichnete Ref. hatte in seiner „Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol" (Straßburg 1912, S. 305 ff.) diesen begabten und fruchtbaren Freskenmaler, ein Mitglied einer weit über Tirol hinaus tätigen Kitzbühler Künstlerfamilie, auf Grund archivalischer Nachforschung und eigener Besichtigung der Fresken behandelt, die wichtigeren Lebensdaten urkundlich festgestellt, die Deckengemälde zum erstenmal chronologisch bestimmt und nach kunstgeschichtlicher Stellung und stilistischer Entwicklung zusammenfassend beschrieben. Diesen Umstand hat H. in seiner Schrift freilich so viel als möglich verborgen. Zwar wurde mein Buch in das Literaturverzeichnis im Anhang aufgenommen; im Text aber nimmt der Verf. — von einer versteckten Note abgesehen, in der er eine Heiligenbenennung anficht — nirgends auch nur mit einem Worte auf die Darstellung Bezug, die zwei Jahre früher die wesentlichsten Ergebnisse über Faistenberger als Freskant schon gebracht hatte, — weder in dem, worin er abweicht, noch in dem Vielen, in dem er ihr folgt; die ganze Schrift ist vielmehr so abgefaßt, als ob ihr nur die alten Lexika von Lemmen und Wurzbach und die handschriftlichen Notizen aus dem frühen 19. Jahrhundert vorgelegen wären. Dies Verfahren widerspricht so sehr der sonst unter Fachgenossen geübten Respektierung früherer Veröffentlichungen auf gleichem Gebiet, daß ich es nicht bescheiden übergehen kann. Doch soll es mich nicht abhalten, die Fortschritte seines Buches gegenüber den eigenen Ergebnissen festzustellen.

Da erkenne ich nun zunächst freudig an, daß Biographie und Oeuvre beträchtlich bereichert wurden. H. hat sich nicht um Simon Benedikt allein gekümmert, sondern die verworrenen Angaben über die ganze Familie Faistenberger gesichtet; wurde hier noch manches offen gelassen,

so hat es der Verf. — das mag hier gleich rühmend miterwähnt sein — im Allg. Lexikon bild. Künstler von Thieme-Becker nachgeholt, wo man (XI., S. 200 ff.) alle Mitglieder des Geschlechtes, namentlich auch die beiden Landschafter Anton und Josef F. ausführlich behandelt findet. Aber auch über seinen eigentlichen Helden ergab die sorgfältige Benutzung handschriftlicher Quellen viel neue Details. Der Verf. hat außer den Fresken auch die Tafelbilder, Ölskizzen und Zeichnungen herangezogen und im Anhange das ganze Werk chronologisch zur Übersicht gebracht. Ich freue mich endlich, auch die Reihe der Deckengemälde selbst durch zwei kleinere Werke vermehrt zu finden: jene der St. Rosakapelle zu Kitzbühel und jene in Röhrerbichl (so ist der Name nach der Ortsaussprache und allen amtlichen Quellen zu schreiben, H's Schreibung „Rehrobichl" ist ganz unmöglich). In den „Joh. Entfelder 1835" signierten Fresken in Kirchberg, die den Verf. mit Recht an Josef Schöpf (1745—1822) erinnern, dünkt mir in der Tat viel eher eine frühere Ausmalung durch diesen, als durch Faistenberger zugrunde zu liegen.

Zweifelhafter erscheinen mir nun aber die Fortschritte des Buches in der kunstgeschichtlichen Würdigung Faistenbergers und zwar schon bezüglich der Herleitung seines Stils. Ich hatte nach dem Stil der Fresken selbst für die frühere Zeit des Meisters auf Rottmayr und die späten Venetianer, für die Spätwerke auf Michelangelo und Rubens als leitende Einflüsse verwiesen. Hierin ist mir H. in der Hauptsache gefolgt. Für die früheste Zeit fügt er noch als eigentlichen Lehrer den Münchner Hofmaler Joh. Ant. Gumpp hinzu, eine sehr glückliche Annahme, für die er eine Notiz Roschmanns m. E. richtig deutet. Leider hat er sich mit diesen Hauptlinien nicht begnügt; vielmehr wird fast bei jedem Werke von weiteren Einflüssen und Anlehnungen gesprochen, meist auf Grund von Einzelheiten, die man um jene Zeit bei allen möglichen Barockmalern in ähnlicher Form wiederfinden wird, die durch die verschiedensten Schulzusammenhänge entstanden sein können und wohl nur in ganz schlagenden Fällen noch unmittelbar auf die großen Meister bezogen werden dürfen. Man höre z. B.: „Das Überschneiden des Halses durch die vorgestreckte Schulter ist ein spezifisch venetianisches Motiv, das auch Tiepolo gern benutzt hat" (S. 34); die „kalte Wiedergabe der Stahlfarbe" erinnert H. an die Bologneser, besonders Guido Reni (S. 35); an dem Gott Vater der Nepomukkapelle in Kitzbühel „lehnt sich die tänzelnde Schwebehaltung an die römisch-cortoneske Richtung an, während seine „fetten Hände mit gespreizten Fingern" an Maratta und sein „leicht geöffneter Mund" an die Caraccischule gemahnen (S. 46)! Infolge solchen Verfahrens erscheint der arme Faistenberger schließlich so ziemlich von allen wichtigeren Schulen Italiens abhängig und sammelt sich schließlich gut ein Dutzend Meister verschiedensten Stils zusammen, an die seine Werke erinnern. Und doch ist gerade bei Faistenberger nichts von einer italienischen Reise bekannt und auch wohl nicht zu glauben, daß er sich für die verschiedenen Teile einer und derselben Figur aus allen möglichen Stichen oder Kopien Rats erholt habe. Man darf eben nicht bei jeder ungefähren Ähnlichkeit, auf die man irgendwo gestoßen ist, gleich Beziehungen vermuten; es ist z. B. sicher belanglos, daß der hl. Sebastian Faistenbergers in Jochberg „auf einem Ölbild Franz Sebald Unterbergers" — wir erfahren nicht einmal, auf welchem! — „in ähnlicher Stellung wiederkehrt" (S. 69). Ich glaube nicht, daß man in solchen Aufschlüssen eine Bereicherung erkennen wird.

Leider kann man auch der Stilentwicklung, die H. von seinem Meister zeichnet, nicht durchaus zustimmen. Faistenberger interessiert dadurch, daß er inmitten des allgemeinen Fortganges vom Barock zum Rokoko mit einem eher leichten Stil beginnt, später aber unter Aufnahme michelangelesker und Rubensscher Einflüsse das barocke Element seines Stils zu fast manirierter Wucht und Schwere steigert. Soweit stimmt H. mit meinen Ergebnissen überein. Er behauptet aber dann, daß Faistenberger nach dem Höhepunkte dieses barocken Manierismus, der in den Jochberger Fresken (1750) vorliegt, in den Deckenmalereien von St. Ulrich am Pillersee und besonders jenen im Chor der Rattenberger Pfarrkirche zur „rokokoken" (!) Art zurückgelenkt und so erst einen harmonischen Ausgleich erreicht habe. Diese Stilwendung steht und fällt mit dem Zeitansatz der (unsignierten) Rattenberger Bilder. Ich habe sie nach den Formen der Stuckdekoration und dem Stil der Malerei selbst in die 40er Jahre datiert. H. setzt sie aber in die letzten Jahre Faistenbergers (1757/58), einmal weil die Ausmalung des Schiffes der Kirche nicht mehr von ihm, sondern von Matthäus Günther herrührt, also „vielleicht durch seinen Tod unterblieb", daneben aber — weil Lemmen (1810!) und Wurzbach (1858!) den Meister 1760 in Rattenberg sterben lassen, was zwar irrig sei, aber „auf ein Gerücht zurückgeführt werden könne, dem ein längerer Aufenthalt in Rattenberg kurz vor seinem Tode zugrunde liege" Über den letzteren Teil

der Begründung ist wohl jedes Wort unnötig; bezüglich des ersteren hat H. gerade bei mir lesen können, daß die Güntherschen Fresken ebenfalls in die 40er Jahre gehören. Aber gerade an dieser für ihn entscheidenden Stelle ist H. auf meine Gründe für eine frühere Datierung nicht mit einem Worte eingegangen, was doch wohl eine absichtliche Ignorierung meiner Ergebnisse zeigt. Ich brauche jene Gründe hier nicht mehr zu verteidigen; sie haben von einem anderen, sehr berufenen Rezensenten inzwischen volle Zustimmung erfahren[1]). Aber auch die Datierung der Deckengemälde in St. Ulrich ist sehr anfechtbar. Für sie hat gerade H. zuerst einen wertvollen urkundlichen Haltpunkt im Konsens des Chiemseer Bischofs zur Ausmalung, datiert v. 30. Jänner 1749, gefunden: er nimmt diese nun aber nicht etwa für den Sommer 1749 an; vielmehr hat nach ihm der Meister an den (1750 signierten) Fresken in Jochberg länger als ein Jahr gearbeitet und die Malereien in St. Ulrich könnten daher erst nach 1750 gefolgt sein. Der Umfang der Deckengemälde ist aber kein zwingender Grund: für alle anderen Freskenzyklen, auch den recht umfänglichen in St. Johann, setzt H. selbst nur ein Jahr an. Aber St. Ulrich, in dem sich der hochbarocke Kraftstil gemäßigter zeigt als im Jochberg, mußte die Brücke zur großen Abklärung in Rattenberg bilden, so wollte es die Konstruktion der Entwicklung! Mit Recht ist von dem oben erwähnten Referenten hervorgehoben worden, daß dieser Konstruktion auch das Marienbild von 1758 in Kitzbühel widerstreitet, in dem nach H.s eigener Beschreibung das Jochberger Barock zum zweiten Male hervorbrechen würde. Diesem Auf und Ab gegenüber wird die Annahme einer kontinuierlichen Verstärkung des barocken Grundzuges wohl die einfachere bleiben.

Nicht zuzustimmen vermag ich endlich der Behauptung, daß H.s Hauptstärke im Porträt, nicht in der Historie liege. Wir haben von ihm eine lange Reihe kirchlicher Werke, aber nur fünf Bildnisse. Über ihren Wert kann man streiten; mir scheint nur eines den Durchschnitt zu überragen. Nun gründet H. jenes Urteil außerdem auch auf die Heiligenköpfe in den Fresken selbst: sie sind aber m. E. zwar charaktervolle, jedoch immer ideale Köpfe, in denen sich der allgemeine Stiltypus nie verleugnet, daher keine Bildnisse.

Heinrich Hammer.

(1) J. Weingartner, Zeitschr. des Ferdinandeums von Tirol, 1914. S. 476 ff.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VIII., Heft 23/24, Dezember 1916:

H. FRIEDEBERGER, H. UHDE-BERNAYS, Werke deutscher Maler des 19. Jahrhunderts. Zur Ausstellung bei Fritz Gurlitt. (22 Abb.)

I. B., Bildwerke in Eisen. Zur Gußeisen-Ausstellung im Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin. (9 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XX., Heft 3, Dezember 1916:

R. BRAUNGART, Aus Brakls Kunsthaus in München. (6 Taf., 6 Abb.)

H. HILDEBRANDT, Franz Marc †. Gedächtnisausstellung in der Münchner Neuen Sezession. (2 Taf., 8 Abb.)

W. WARSTAT, Ähnlichkeit im photographischen Bildnis. Zu den Photographien von Rudolf und Minya Dührkoop. (4 Taf., 12 Abb.)

KARL GERSTENBERG, Hoffnung auf die deutsche Kunst.

KASIMIR EDSCHMID, Zu den Arbeiten von Fritz Huf. (1 Taf., 3 Abb.)
Ein Wohnhaus von Hermann Muthesius (Haus Rasch in Wiesbaden). (2 Taf., 2 Abb.)

ADOLF BEHNE, „Nähe und Ferne".

ERICH BÜTTNER u. ELSA HOFFMANN, Kleine Stickereien. Nebst einigen Leitsätzen von Erich Büttner. (9 Abb.)

SCHREY, Fritz Boehle †.

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge, XXVIII., 3:

PETER JESSEN, Reisestudien. III.: Der amerikanische Kolonialstil. (15 Abb.)

BRUNO TAUT, Reise-Eindrücke aus Konstantinopel.

FRITZ HELLWAG, Georg Hertings Duvebrunnen in Hannover. (9 Abb.)

A. JAUMANN, Die Gardine als Architekturglied.

JOHANNES GROBLER, „Erker und Balkon". (Erwiderung.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

(Die Rheinlande.) XVI., Heft 10/11, Oktober/November 1916:

FRIEDR. LÜBBECKE, R. Ewald. (Ein Dreifarbendruck, 4 Taf., 5 Abb.)

J. F. HÄUSELMANN, J. V. Cissarz. (4 Taf., 12 Abb.)

OSKAR LANG, Fritz Burger †.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVIII, Nr. 2, November 1916:

MAX I. FRIEDLÄNDER, Ein Fränkischer Flügelaltar aus dem XV. Jahrhundert.

PLIETZSCH, Ein Bild von Jan Sieberechts.

W. KURTH, Die Sammlung Freund.

Nr. 3:

BODE, Die dreiteilige Altartafel aus Heiligenstadt im Kaiser Friedrich-Museum. (4 Abb.)

HERMANN SCHMITZ, Berliner Biskuitplastiken nach Modellen von Riese und Schadow. (9 Abb.)

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVII Band. 4. Heft.

FRIEDR. WINKLER, Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck. (9 Abb.)

CHRISTIAN SCHERER, Leonhard Kern als Kleinplastiker. (7 Abb.)

KURT ZOEGE VON MANTEUFFEL, Joos van Craesbeeck. (9 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XV., Heft II:

MAX VON BOEHN, Mode und Bekleidungskunst.

JUL. MEIER-GRAEFE, Renoir II.

JUL. ELIAS, Max Klinger, Opus XIV.

FR. AHLERS-HESTERMANN, Walter Alfred Rosam.

XV., Heft III:

GEORG SWARZENSKI, Die Sammlung Hugo Nathan. (31 Abb.)

WILLI WOLFRADT, Form und Format.

ERICH HANCKE, Die 29. Ausstellung der Berliner Sezession. (6 Abb,)

JULIUS ELIAS, Lesser-Ury.

RUD. SHREY, Fritz Boehle †.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXIX., Heft 8:

Reg. u. Baurat HASAK, Kirche, Pfarrhaus und Schule zu Luckenwalde (Mark). (1 Taf. u. 5 Abb.)

FRANZ THEODOR KLINGELSCHMITT, Mainzer Seidenstickerei am Ende des Mittelalters. (4 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XIII., Heft 3:

DOERING, August Koch. (15 Abb.)

DOERING, Ein Glasgemälde von René Kuder. (1 Abb.)

LUDWIG BARTH, Fritz Boehle.

DIE KUNST.

XVIII. Jahrg., Heft 2, November 1916:

WALTER COHEN, Oswald Achenbach in Italien und Daheim. (9 Abb.)

KARL VOLL, Geibels Sinnsprüche über Kunst und Literatur.

KARL WIDMER, Alice Trübner. (8 Abb.)

XVIII. Jahrg., Heft 3, Dezember 1916.

HANS WOLFF, Emil Orlik. (13 Abb.)

E. ROEMER, Die deutsche nationale Kunst (I).

PAUL SCHUBRING, „Das Zelt", Max Klingers neuer Radierzyklus. (7 Abb.)

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST.

II., Heft 11:

LUDWIG HOFFMANN, Neue Städtische Schulbauten. (52 Abb.)

TIDSKRIFT FÖR KONSTVETENSKAP

I. Jahrgang, Heft 2:

HARALD BRISING, Rekonstruktioner af Sergelska skulpturer. (12 Abb.)

MARIO KROHN, To Buster i Glyptotheket fra Berninis atelier. (5 Abb.)

OTTO RYDBECK, Studier i Skånes renässans- och barockskulptur I. (Fortsetzung.) (7 Abb.)

LUDWIG LOVSTRÖM, Slottsbyggnaderna på Svartsjö. (2 Abb.)

SAM WIDE, Den s. k. vapenlöparen, en arkaisk attisk grafrelief. (1 Abb.)

EINAR LEXON, Den navnlöse stil mellem barock og rokoko.

I., 3:

OLOF GRANBERG, Fyra nyare Rembrandt-taflor (1 Taf., 4 Abb.)

LORENTZ DIETRICHSON, Roms Monumentalhistorie, fortalt af Middelalderens Romere.

A. W. BRØGGER, Oseberg verket. (3 Abb.)

E. WRANGEL, Till drottning Kristinas ikonografi. (2 Abb.)

OUDE KUNST.

Een Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen. II. Jg., No. 2, November 1916:

W. MARTIN, Over Conserveeren en Restaureeren van Oude Schilderijen II. (10 Abb.)

J. H. C. DEELKEN, Oude Meubeleerkunst op Ameland. (5 Abb.)

Jonkvr Dr. C. H. DE JONGE, Drie Portretten uit de Collectie Beresteyn. (3 Abb.)

THEO VAN DOESBURG, Daumier als Caricaturist. (7 Abb.)

II. Jg., No. 3, Dezember 1916:

W. MARTIN, Over Conserveeren en Restaureeren van Oude Schilderijen. III. (10 Abb.)

D. VAN ADRICHEM, O. F. M. Sint Nicolaas in het Westen. Zijn populariteit. (4 Abb.)

J. F. Backer / Jan Veth } een „Missing Link". (3 Abb.)

TENTOONSTELLING VAN JAPANSCH LAKWERK IN HET RIJKS ETHNOGRAPHISCH MUSEUM TE LEIDEN: I. Historische en Aesthetische inleiding door T. B. Roorda. II. De beteekenis en de ornamentiek der tentoongestelde lakwerken dor M. W. de Visser. (16 Abb.)

J. VAN DAM, Zeldzaam Delftsch Aardewerk. (3 Abb.)

J. O. KRONIG, Een Schildersportret.

DAS KUNSTHAUS.

Blätter für Schweizer Kunstpflege und Kunstleben. Anzeiger der Züricher Kunstgesellschaft. X:, 1916:

W. WARTMANN, Werke von Rembrandt im Zürcher Kunsthaus. (3 Abb.)

AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY.

Volume XX, number 3, 1916:

HEAD OF HELIOS FROM RHODES. Theodore Leslie Shear. (5 Abb.)

BUTTON BEADS. Gustavus Eisen. (2 Taf.)

GREEK VASES AT BRYN MAWR. Mary Hamilton Swindler. (23 Abb.)

ADDENDA ON LOCRIS. W. A. Oldfather.

MARBLE HEAD FROM CORINTH. E. H. Swift. (2 Taf.)

ARCHAEOLOGICAL NEWS (January-June 1916). Wiliam N. Bates. (10 Abb.)

ARTS IN AMERICA.

Volume IV., number 6, Oktober 1916:

B. BERENSON, The Annunciation by Masolino. (2 Taf.)

AUG. L. MAYER, Paintings by El Greco in Amerika. (8 Abb., 5 Taf.)

LORENCE BINYON, A Group of Japanese Schreen-Paintings in the Freer Collection at Washington. (5 Abb., 3 Taf.)

CHARLES HENRY HART, Portrait of James Ross, painted by Thomas Sully. (1 Abb., 1 Taf.)

STELLA RUBINSTEIN, Two pictures by Joos van Cleve. (6 Abb., 3 Taf.)

ARTUR POPE, Tintorettos Diana. (2 Abb. auf 2 Taf.)

ALLAN MARQUAND, The Martelli David and the youthful St. John Baptist.

NEUE BÜCHER

DETTLOFF, Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab. Verlag Adalbertdruckerei, Posen.

WILH. WUNDT und MAX KLINGER, Karl Lamprecht. Verlag S. Hirzel, Leipzig.

GEORGES WILLAME, Laurent Delvaux. Verlag G. van Oest und Cie, librairie nationale.

RICH. KLAPHECK, Die Baukunst am Niederrhein. Verlag A. Bagel, Düsseldorf.

MORITZ STÜBEL, Chodowiecki in Leipzig und Dresden. Verlag H. Burdach, Warnatz und Lehmann, Dresden.

J. STRZYGOWSKY, Die bildende Kunst des Ostens. Verlag Dr. Werner Klinkhardt, Leipzig.

OSKAR DOERING, Krieg und Kunst. Volksvereins-Verlag, G. m. b. H. München-Gladbach.

LEO PLASNISCIG, Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert. Verlag E. Tempsky, Wien und E. Freytag, Leipzig. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung, Band 33, Heft 2—3.

WOLTMANN und WOERMANN, Geschichte der Malerei. Die Malerei des Mittelalters (neu bearbeitet von I. M. Bernath). Verlag Alfred Kröner, Leipzig.

E. RAEHLMANN, Goethes Farbenlehre. Insel-Verlag, Leipzig. Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Goethegesellschaft, Band III, 1916.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausgegeben von PAUL CLEMEN, X. Band: KARL FAYMONVILLE, Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen. I. Das Münster.

VI. Band, 4. Abteil., WILH. EWALD und HUGO RATHGENS, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, a) Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

HANS W. SINGER, Handbuch für Kupferstichsammlungen. Verlag W. Hiersemann, Leipzig.

GEORG WEISE, Zur Architektur und Plastik des früheren Mittelalters. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

W. FLEMMING, Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

Des CENNINO CENNINI Handbüchlein der Kunst, bearbeitet von F. Willibord Verkade. Verlag I. H. Ed. Heitz, Straßburg.

RICHARD BENZ, Die Grundlagen der Deutschen Kunst. I. Mittelalter. Verlag Eugen Diederichs, Jena.

ED. FIRMENICH-RICHARTZ, Die Gebrüder Boisserée. I. Band. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler, ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Verlag Eugen Diederichs, Jena.

ALFRED KUHN, Die Faustillustrationen des Peter Cornelius. Verlag Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin,

ERNST REISINGER, Griechenland, Landschaften und Bauten, Schilderungen deutscher Reisender. Insel-Verlag, Leipzig.

HANS CÜRLIS und H. STAPHANY, Die künstlerischen und wirtschaftlichen Irrwege unserer Baukunst. Verlag R. Piper und Cie., München.

CURT GLASER, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.

H. UHDE-BERNAYS, Karl Spitzweg. 3. verm. Aufl. Delphin-Verlag, München.

GRAESSE-JAENNICKE, Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten. 5. Auflage, bearbeitet von Franz M. Feldhaus. Rich. Carl Schmidt & Co., Berlin.

Die Baltischen Provinzen: Band 3. Grautoff, Bauten und Bilder. Felix Lehmann, Berlin.

HARTMANN, Stilwandlungen und Irrungen in den angewandten Künsten. Verlag R. Oldenbourg, München.

TAUSIG, Josef Kornhäusel, Ein vergessener österr. Architekt. Carl Konegen, Wien.

P. SCHULZE, Alte Stoffe. (Bibl. für Kunst u. Antiquitäten-Sammler Bd. 10.) Rich. Carl Schmidt & Co., Berlin.

BREDIUS, Künstler-Inventare. II. Teil. Martinus Nijhoff, Haag.

PAULY, Der venezianische Lustgarten. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 112.) J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

ESCHERICH, Hans Baldung-Grien Bibliographie. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 189.) J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

BÜRGER, Die Gensler, drei Hamburger Malerbrüder des 19. Jahrhunderts. (St. z. d. K., Heft 190.) J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

STERN, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft. (St. z. d. K., Heft 191) J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

WALDMANN, Albrecht Dürer. Insel - Verlag, Leipzig.

SCHEFFLER, Talente. Bruno Cassirer, Berlin.

SLEVOGT, Ein Kriegstagebuch. Bruno Cassirer, Berlin.

PROUST, Erinnerungen an Manet. Bruno Cassierer, Berlin.

X. Jahrgang, Heft I.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Care of Mrs. Ch. F. Folsom, 114 Marlborough Street, Boston, Mass., U. S. A.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Geschichte der spanischen Malerei

Von Privatdozent Dr. AUGUST L. MAYER, München.

4°. Geh. M. **40.**—, geb. M. **46.**—. I. Band: VIII u. 274 Seiten mit 144 Abbildungen. II. Band: VIII u. 292 Seiten mit 141 Abbildungen.

Noch vor 20 Jahren wäre es nicht möglich gewesen, eine Geschichte der spanischen Malerei zu schreiben. Inzwischen ist aber durch die Tätigkeit von Forschern aller Länder soviel historisch-kritische Arbeit geleistet worden, daß dieses erste von einem Deutschen geschriebene zusammenfassende Werk schon etwas Abschließendes bieten kann. Da das zugrunde liegende Bildermaterial oft sehr schwer zugänglich ist, wurde besonderer Wert auf eine reiche Illustrierung gelegt. So ist denn ein umfassendes und mit großer Kennerschaft geschriebenes Werk entstanden, das reiche, neue Quellen erschlossen hat und dem Kunstforscher ebenso unentbehrlich werden wird, wie dem Kunstfreunde.

SOEBEN ERSCHIEN

STRZYGOWSKI: DIE BILDENDE KUNST DES OSTENS

Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen (Bibliothek des Ostens, Band III). Mit 28 Abbildungen. Kart. M. 1.50

In dieser reichillustrierten gemeinverständlich abgefaßten Schrift deckt der Verfasser zum ersten Male die bisher unbeachtet gebliebenen Probleme östlicher Kunst vor einem größeren Publikum auf. Besonderes Interesse dürften die Abschnitte über die Zierkunst, den Haus- und Kirchenbau im Osten erwecken, ebenso die byzantinische und orthodoxe Malerei daselbst. Die mittelalterliche Kunst und der Kuppelbau des Abendlandes, Leonardos Baupläne und Grecos Art erhalten damit den ihr Verständnis erschließenden Hintergrund.

VERLAG VON DR. WERNER KLINKHARDT IN LEIPZIG

Abb. 1. Außenseite des Olafaltars in der Marienkirche zu Lübeck. 1523—24

Abb. 2. Außenseite des Olafaltars in der Marienkirche zu Lübeck. 1523—24

Zu: K. SCHAEFER, DER LÜBECKER MALER HANS KEMMER

Abb. 3. Ausschnitt aus der Kreuzabnahme des Olafaltars in der Marienkirche zu Lübeck. 1523—24

Abb. 4. Christus und die Ehebrecherin, HK 1530. Lübeck. Privatbesitz

Zu: K. SCHAEFER, DER LÜBECKER MALER HANS KEMMER

Abb. 6. Votivtafel. HK 1537
Provinzialmuseum Hannover

Abb. 8. Hochzeitsteller. HK 1540
Museum Schwerin

Zu: K. SCHAEFER, DER LÜBECKER MALER HANS KEMMER

Abb. 7. Bildnis. HK 1534
Im Kunsthandel

Abb. 5. Frauenbildnis. HK 1534
Galerie Leipzig

Zu: K. SCHAEFER, DER LÜBECKER MALER HANS KEMMER

Zu: ERNST STEINMANN, RAFFAEL IM MUSÉE NAPOLÉON

Zu: ERNST STEINMANN, RAFFAEL IM MUSÉE NAPOLÉON

Zu: ERNST STEINMANN, RAFFAEL IM MUSÉE NAPOLÉON

Abb. 1. Marter der H. Dorothea. Danzig, Stadtmuseum. Aufn. von Dr. Stoedtner, Berlin

Abb. 2. Hinrichtung d. H. Dorothea. Danzig, Stadtmuseum. Aufn. von Dr. Stoedtner

Abb. 3. Zwei Geistliche mit der Hostie. Danzig, Stadtmuseum

Zu: HERMANN EHRENBERG, NEUES VON MEISTER FRANCKE

Abb. 4. Besuch der H. Dorothea bei Theophilus. Danzig, Stadtmuseum.
Aufn. von Dr. Stoedtner

Abb. 5. H. Dreifaltigkeit. Danzig, Marienkirche, nördl. Querschiff.
Aufn. von Dr. Stoedtner

Abb. 7. Grablegung Christi. Danzig, Marienkirche, Kreuzeskapelle.

Zu: HERMANN EHRENBERG, NEUES VON MEISTER FRANCKE

Abb. 6. Ecce homo. Danzig, Marienkirche, Kreuzkapelle.

Zu: HERMANN EHRENBERG, NEUES VON MEISTER FRANCKE

Zur gefl. Kenntnisnahme für unsre Leser.

Das vorliegende umfangreiche Heft erscheint als Doppelheft für die Monate Februar-März, Heft 4 erscheint erst Anfang April.

STUDIEN ÜBER DIE DEUTSCHE KUNST

Von EMILE MÂLE

III. DIE GOTISCHE ARCHITEKTUR.

Die Deutschen haben sich lange Zeit hindurch eingebildet, daß sie die gotische Kunst erfunden hätten. Ein Deutscher mit dem französischen Namen Sulpice Boisserée erklärt uns in seiner Beschreibung des Kölner Domes von 1823, daß der germanische Ursprung der Architektur des 13. Jahrhunderts in jedem kleinsten ihrer Ornamente bewiesen ist. Überall entdeckt man Blattwerk und Blumen, die ganze Kirche scheint einen „vegetabilen" Charakter zu tragen. Wie sollte man darin nicht die Züge des deutschen Geistes erkennen, des Geistes der Berg- und Waldbevölkerung, des poetischen Volkes, welches allein die Natur mit so inniger Liebe liebt, wie es seine Mailieder und seine frühlingsfrischen Miniaturen beweisen.

Diese schlagenden Beweise mußten Deutschland überzeugen; sie verführten auch Frankreich. Will Michelet, wollen die romantischen Dichter das Mittelalter feiern, so nennen sie weder den Dom von Chartres, noch die Kathedrale von Reims, sondern den Kölner Dom, — Köln, Wunder aller Wunder und letztes Wort des mystischen Geistes von Deutschland. Zu Unrecht hat man die Franzosen der Eitelkeit geziehen: sie haben, im Gegenteil, den Fremden alle Vorzüge zugetraut und sich selbst nur in allerletzter Linie bewundert.

Einige Männer jedoch mit gesundem Verstande begannen die Wahrheit zu durchschauen. Herr de Verneilh erklärte bereits um 1845, die gotische Kunst sei in Frankreich entstanden. Einige Jahre danach setzten die ersten Bände des Nachschlagewerkes von Viollet-le-Duc diese Wahrheit außer allem Zweifel. Viollet-le-Duc verdient fast ebensoviel Bewunderung wie Champollion: wie er hat er eine Welt wiedergefunden. Die Entdeckung der gotischen Architekturgesetze, dieses Systems, in dem alles sich hält und trägt, ist eine der schönsten Offenbarungen im 19. Jahrhundert. Viollet-le-Duc hat uns den glänzendsten Beweis französischen Geistes erbracht. Seine hohe Intelligenz hat ein Frankreich entdeckt, so fruchtbar, so erfinderisch und so zartsinnig wie Griechenland. Nie zuvor hat ein Gelehrter sein Land so reich beschenkt.

Die deutsche Wissenschaft mußte sich beugen, forthin war es nicht mehr möglich, an den deutschen Ursprung der gotischen Kunst zu glauben. Man erkannte den Vorrang Frankreichs an. Aber, ist es bekannt, mit welchen erfinderischen Winkelzügen dem deutschen Genie alle Rechte gewahrt wurden? Es muß hier angeführt werden, da man uns sonst nicht glauben würde. Schnaase fragt sich, warum die schöpferische Kraft sich mit soviel Glanz in der l'Ile-de-France offenbarte; seine Antwort lautet: „Die Germanen waren dort zahlreicher als irgendwo anders; und die Vereinigung mit rein germanischen Provinzen, wie Flandern und der Normandie kräftigten das germanische Element noch"[1]). Das war ein Lichtblick für Deutschland. Jawohl, entstanden war die gotische Kunst zufällig in Frankreich, aber sie entsprang germanischem Geiste. Es hat fünfzig Jahre hindurch keinen deutschen Archäologen gegeben, der die Genesis der Architektur des 13. Jahrhunderts nicht wie Schnaase erklärt hätte. Hören wir Lübke: „Es waren unter den Germanen die stark germanisierten, leicht erregbaren und nach Neuem

(1) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Band V, Seite 26 (Ausgabe von 1872).

lüsternen Nordfranzosen, welche die gotische Kunst schufen“[1]). Weiterhin erfüllt es ihn mit sichtlichem Behagen versichern zu können, daß jener Unternehmungsgeist, der den eigentlichen Charakterzug der gotischen Kunst darstellt, rein germanischer Geist sei.

Kraus hält es in seinem Handbuch für gut, den Argumenten seiner Vorgänger noch einige hinzuzufügen. „Im Mittelalter“, sagt er, „wurde die gotische Kunst in Deutschland: französische Kunst, opus francigenum, genannt. Aber das Frankreich von damals ist das Land der Franken, welche allerdings die romanische Sprache angenommen hatten, aber Germanen geblieben waren. Und hat der große Historiker Ranke nicht anerkannt, daß bis zum 13. Jahrhundert die Völker des Okzidents nur ein einziges bildeten, hat er nicht gezeigt, daß das nationale Gefühl in Frankreich erst um 1215 auftaucht?, d. h. fast ein Jahrhundert nach der Geburt der gotischen Kunst. Eine Tatsache beweist, bis zu welchem Grade die Franzosen des 12. und 13. Jahrhunderts Germanen geblieben waren. In den Heldengedichten haben die Barone (welche germanisches Blut bewahrt haben) und die Edelfrauen einen Schönheitstyp, welcher dem französischen Typ gar nicht, wohl aber dem ausgeprägt germanischen entspricht. Schlanker Wuchs, breite Schultern, blondes Haar, blaue Augen, weiße Haut. Daraus geht hervor, daß der oberste Stand, derjenige, welcher Literatur und Kunst aufblühen ließ, rein germanischer Abkunft war“[2]).

Dies sind die ganz ernsthaften Einfältigkeiten, die ein in Deutschland geachteter Gelehrter im Jahre 1897 schrieb. Wenn man an die wohlbegründeten Schlußfolgerungen von Fustel de Coulanges denkt, muß man lächeln. „In Gallien gab es seit dem 7. Jahrhundert“, sagt er, „wenig Menschen, von denen man mit Bestimmtheit sagen konnte, in ihren Adern floß gallisches oder germanisches Blut.“ Mit Vergnügen erinnert man sich auch an die Seiten Sugers, die er über die Deutschen zu Beginn des 12. Jahrhunderts geschrieben hat, als noch die Nationalitäten, dem großen Historiker Ranke zufolge, verwirrt waren. Suger redet darin mit hochmütiger Verachtung von unseren Erbfeinden und nennt sie: „Diese Barbaren!“

Aber Deutschland weigerte sich, den Augenschein anzuerkennen. Welcher Jammer, welche Demütigung, eingestehen zu müssen, daß man ohne allen Anteil an der Schöpfung der gotischen Kunst ist, dieser überirdischen Kunst, in der man die Offenbarung des zarten, tiefen, mystischen deutschen Geistes zu sehen geglaubt hatte. Hören wir, in welcher Tonart Kraus von der Unmöglichkeit spricht, daß ein Deutscher auf seine Überzeugung verzichte: „Wenn wir Deutschen glaubten, die gotische Kunst sei deutsches Eigentum, so soll das eine Täuschung sein?: Eine Illusion, ein Trug soll es gewesen sein, wenn wir den Kölner Dom betrachteten — diesen Dom, an dem alle zusammen wirkten vom Kaiser bis zum Juden, — als das Symbol unserer Ehre, unserer Größe! Es soll wahr sein, daß wir unsere gute deutsche Architektur für einen Pariser Luxusartikel aufgegeben hätten, den ersten der vielen mit denen Frankreich den Okzident überschwemmt hat. Wahr soll es sein, daß unser jugendlicher Enthusiasmus für die Gotik nichts sei, als ein unbewußtes Überbleibsel unserer beflissenen Bewunderung für die französische Mode?! Glücklicherweise ist die scheinbar wahre Lehre, welche behauptet, daß die gotische Kunst eine sonderlich französische Kunst sei, eine falsche Lehre!“[3])

(1) Lübke, Geschichte der Architektur, 2. Auflage, Seite 379.

(2) Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1897, Band I, Seite 160—161. Ich habe den Originaltext etwas zusammengefaßt.

(3) Kraus, a. a. O., Seite 159. (Auch dieses Zitat ist nicht ganz wörtlich, siehe Kraus II, 1 S. 159. Der Übersetzer.)

Man fühlt den innern Riß. Vergebens ist er bemüht, sich zu beruhigen, er weiß, er vertritt eine verlorene Sache.

Die deutschen Archäologen des letzten Jahrhunderts vermochten sich einige Illusionen zu bewahren, weil sie die deutsche Kunst schlecht und die französische noch schlechter kannten. Aber eine neue Generation ist erschienen, gelehrter, vergleichsfähiger, die eingesehen hat, daß es vergebens ist, mit der Wahrheit Versteck zu spielen. Jeder neue Vergleich bewies den Augenschein glänzender. Zwei Männer, Dehio und Bezold, haben endlich versucht, ihren Landsleuten die Wahrheit zu sagen[1]). Sie haben es eingestanden, daß die Kunst des 13. Jahrhunderts nichts anderes war, als eine Nachahmung der französischen Kunst. Wahr ist es, daß sie zu trösten versucht haben durch einige Redensarten wie die folgenden, die ich verständlich zu machen versuchen werde: „Die Gotik ist nicht aus den erblichen Sondereigenschaften dieser oder jener Nation hervorgegangen, sondern aus den allen Nationen gemeinsamen Forderungen der Zeit; sie war die Gegenbewegung des europäischen Gemeingefühls gegen den in der vorausgegangenen Epoche ins Unendliche verästelten Individualismus der Völker und Stämme, ein neutraler, ein kosmopolitischer Stil, und eben deshalb konnte den Franzosen, d. h. einem gemischten, aber die Mischung doch schon zu ganz besimmten Charakterzügen verdichtenden Stamme, die Formulierung zuerst gelingen." Ist das nicht bewundernswert? Die Franzosen sind es zwar, die den gotischen Stil erfunden haben, aber ebensogut hätte jeder, die ganze Welt ihn erfinden können, denn der gotische Stil ist ein Allerwelts-Stil. Damit ist eine vorzügliche Probe gegeben von den Behauptungen, zu denen ein deutscher Gelehrter sich versteigen kann, der im übrigen ein guter Beobachter ist, wenn die nationale Eigenliebe auf dem Spiel steht. Man sieht aber, wie schwer ihnen das Eingeständnis wird.

Aber lassen wir ihnen dieses unschuldige Pathos. Das Wesentliche ist, daß Deutschlands Nachahmerei erkannt und zugestanden wird. Wir werden nicht verfehlen dieses Zugeständnis in den folgenden Seiten zu verzeichnen.

II.

Wie jedermann heutzutage weiß, ist das Grundprinzip der gotischen Architektur das spitzbogige Kreuzgewölbe. Auf die so massive, wenig elastische romanische Wölbungsart verzichtend, schlugen die Architekten über jeder travée zwei Bogen, die sich im Kreuz überschnitten, und auf diese Bogen bauten sie ihr Gewölbe. Ein derartiges Gewölbe hat alle Vorteile für sich, es ist leicht zu erbauen, da es kein großes Gewicht hat, und dieses Gewicht ruht nicht auf den Mauern, sondern auf den Kreuzungen der Spitzbogen; es ist dauerhaft und wenn es sich durch irgend einen Zufall verschiebt, so ist die Verschiebung infolge der Unabhängigkeit der Felder niemals durchgängig. Das Gewölbe kann allen Plänen angepaßt werden und die größten Räume überspannen. Es trägt die Grundbedingung aller Fortschritte in sich, ihm ist es zu danken, wenn unsere Kirchen immer höher, leichter und lichter wurden. So bringt die Kreuzung der Spitzbögen dem schwierigen Problem des Gewölbes eine erschöpfende, endgültige Lösung.

Mit den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts tauchten die Kreuzungen der Spitzbögen in den Kirchen der Ile de France auf. Im Jahr 1140 ensteht das älteste der großen gotischen Baudenkmäler, nach dem Prinzip der gekreuzten Spitzbogen

(1) Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Der zweite Band über die gotische Kunst ist 1901 erschienen.

erbaut: die Kirche von St. Denis. Damit hebt das Zeitalter der Kathedralen an; von 1140 bis zu den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts entstehen nach und nach Sens, Noyon, Senlis, Laon, Notre Dame von Paris, Chartres. Es entspinnt sich eine wundersame Geschäftigkeit, und jedes neue Werk kommt einem Fortschritt gleich.

Deutschland befand sich damals im romanischen Zeitalter, es wagte kaum, hier oder dort einige Kreuzwölbungen zu bringen. Fast bis zum Ende des Jahrhunderts blieb ihm die sich bei uns vollziehende Umwälzung fremd; bald jedoch wurde es auch von der großen gotischen Welle erfaßt.

Die Deutschen haben versucht, in uns den Glauben zu erwecken, daß das Elsaß des Mittelalters nach der deutschen Seite hin orientiert sei und daß die Vogesen zwischen ihnen und uns eine unübersteigliche Grenze bildeten. Aber davon ist keine Rede. Das Elsaß hat das Kreuzgewölbe vor Deutschland gekannt. Die ältesten dieser Kreuzgewölbe finden sich in der Kirche von Murbach, zwar halb zerstört, aber immer noch prachtvoll in ihrer Einsamkeit. Die großartige Abtei Murbach des Cluny-Ordens hat mehr als einen cluniacensischen Zug in ihrer Architektur bewahrt. Sie wurde im Jahre 1150 erbaut und bald darauf erhielt sie auf dem Chor und dem Querschiff gekreuzte Spitzbögen noch sehr archaisch anzusehen und ohne Bogenansatz. Woher hatte sie diese neue Erfindung? Sicherlich aus Burgund, mit dem sie so viele Fäden verknüpften. Wenige Jahre später zeigte sich das Kreuzgewölbe im Kirchenschiff von Saint-Jean bei Zabern und auch in dem von Rosheim bei Straßburg. Es sind beides romanische Kirchen, welche, die erste um 1160, die andere um 1180, gotische Gewölbe erhielten.

So näherte sich das Kreuzgewölbe dem Rhein. Es erreichte ihn aber erst am Ende des Jahrhunderts. Nach dem Brande im Jahr 1191 wurde der bis dahin mit Holz gedeckte Mainzer Dom mit einem Kreuzgewölbe nach französischer Art, versehen. Das Kreuzgewölbe scheint eigens für seine ausgedehnte Empore geschaffen zu sein. Um 1200 herum folgte Worms und einige Jahre später Bonn dem Beispiel von Mainz. So sieht man, daß Frankreich zum Bau der rheinischen Kathedralen den letzten Stein herbeitrug.

Zu Beginn des 13. Jahrhunderts erreichte die neue Idee, die nur langsam den Rhein hinabzugleiten schien, Köln. Seine romanischen Kirchen waren noch sehr unvollständig, da sie keine Gewölbe trugen. Das Kreuzgewölbe führte nun ihre Vollendung herbei. Im Jahre 1219 erhielt die Heilige Apostelkirche, bald darauf die Heilige Maria vom Kapitol und Sankt Cunibert, für ihre großen Schiffe französische Gewölbe zu sechs Feldern, welche man sechsfächerige Gewölbe nennt. Das anscheinend aus der Normandie stammende sechsfächerige Gewölbe wird nicht von nur zwei, sondern von drei Kreuzgewölbebogen gebildet, die sich an derselben Stelle überschneiden: auf diese Weise erfolgt die Gliederung des Gewölbes in sechs, statt in vier Felder. Ebenso sind die Gewölbe des großen Schiffes von Notre Dame in Paris. Im 12. Jahrhundert fand das sechsfächerige Gewölbe Verwendung in allen unseren gotischen Schulen. Man begegnet ihm in der Normandie, in der Ile-de-France, in der Champagne. Es läßt sich daher nicht feststellen, welche von unseren Provinzen sie zur Kenntnis der Kölner Architekten gebracht hat. So kam also das Kreuzgewölbe erst um 1200 nach Deutschland.

III.

Bis dahin haben wir nicht nachweisen können aus welchem Teil Frankreichs die von Deutschland nachgeahmten Modelle hervorgingen, nunmehr soll das Rätsel gelöst werden.

Von allen unseren Provinzen hat Burgund die gotische Kunst am meisten gefördert. Schon durch Cluny hatte Burgund einen starken Einfluß auf die deutsche Architektur gehabt, und durch Cîteaux sollte er noch vergrößert werden. Schon seit den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts entwickelte sich der Orden von Cîteaux mit einer überraschenden Geschwindigkeit, die eins der erstaunlichsten Wunder des Mittelalters ist. Dieser außerordentlich strenge Orden gewann sich die Seelen gerade durch seine Strenge. Die Cîteauxer Ordensregel hatte etwas Heroisches. Der immer schweigsame Zisterzienser tat in der Sonnenhitze Feldarbeit, nahm häufig nur eine Mahlzeit am Tage zu sich, warf sich völlig angekleidet auf sein Strohlager und erhob sich früh um 2 Uhr, um die ersten Offizien des Tages zu begehen. Dies war das Leben, das damals tausenden von Menschen als das Schönste von allen dünkte. Der aus dem Kreuzzuge heimgekehrte Ritter führte in der weißen Mönchskutte sein rauhes Kriegerleben fort. Nichts trug mehr zu dem überraschenden Fortschreiten Cîteaux' bei, als die ungeheure Berühmtheit Sankt-Bernhards, des eigentlichen Begründers des Ordens. Seine hochmütige Verachtung für alles Vergängliche, sein tiefes Innenleben, das sich in flammenden Worten verriet, seine „Tote erweckende Beredsamkeit", alles an ihm entfachte die Begeisterung der Seelen. Er war für das 12. Jahrhundert, was Franz von Assisi dem spätern Jahrhundert werden sollte: der größte Schöpfer geistiger Kräfte.

In dieser Miliz von Cîteaux lag eine gewisse militärische Disziplin. Die Zisterzienser Äbte besaßen nicht das Recht, ihre Klöster und Kirchen nach eigenem Gutdünken zu erbauen: sie mußten sich einem Plane fügen. Daher kommt es, daß die Zisterzienser Abteien in Deutschland Zug für Zug denjenigen in Burgund ähneln. Der Plan der Zisterzienser Kirchen, wie er in ganzer Reinheit in Fontenay bei Montbard erhalten geblieben ist, ist von überraschender Einfachheit. Die Kirche mit Schiff und Seitenschiffen ist in lateinischer Kreuzform angelegt: statt in halbrunder Apsis zu enden, schließt der Chor durch eine grade Mauer ab; auf jeder Seite des Querschiffes öffnen sich zwei, wie der Chor, viereckige Kapellen. So waren mit Vorbedacht die einfachsten Formen gewählt. Das Äußere der Kirche ist so einfach, wie ihr Plan. Sie sind von geringer Höhe und selten macht ein Turm sie kenntlich. Wenn man ihrer in diesen abgeschlossenen Tälern, wo die Seele zur Ruhe kommt, ansichtig wird, so erscheint uns ihre Demut, ihre Schwermut wie der Geist von Cîteaux selbst. Innerlich sind sie streng, aber ernst und rein, wie das Christentum. Alles, was nur zum Schmuck dient, ist ausgeschieden, kein Triforium, keine Empore, keinerlei Malerei, keine Glasfenster, aber feste Gewölbe, eine einwandfreie Bauart, ein überaus starkes Proportionsgefühl.

In Deutschland hat der Zisterzienser-Orden frühzeitig Aufnahme gefunden. Und gleichzeitig mit der Ordensregel wurden die neuen Klosterpläne übernommen. Noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts erhoben sich in Deutschland Kirchen und Klöster, die, wenn auch schüchtern, so doch die burgundischen Modelle nachahmten. Die deutschen Arbeiter waren in der Konstruktion eines Gewölbes noch so unerfahren, daß mehrere alte Zisterzienser-Kirchen, so Maulbronn, Bebenhausen, zu Anfang nur holzgezimmerte Dächer auf ihren Schiffen trugen. Erst im Anfang des 13. Jahrhunderts fand das von den Burgundischen Zisterziensern bereits seit einem halben Jahrhundert angewandte Spitzbogengewölbe Eingang bei den deutschen Zisterziensern. Die Klosterkirche zu Ebrach bei Bamberg zeigt uns mitten in Deutschland die burgundische Gotik in ganzer Reinheit. Allerdings wurde die alte Kirche Ende des 18. Jahrhunderts verschönt; sie erhielt Louis Seize-Ornamente, welche hier so geschmackvoll wirken, wie eine von Marmontel auf Sankt

Bernhard geschriebene Lobrede es tun würde; trotzdem finden sich der Plan und die großen Linien ohne weiteres wieder. Der Kirchenplan ist derselbe wie in Cîteaux. Dort war die Zahl der Priesterbrüder groß, ihre Verpflichtung, täglich Messe zu lesen, veranlaßte den Architekten, die Zahl der Kapellen zu vermehren. Es geschah, indem er die große Strenge des Ordens innehielt. Der viereckige Chor wurde mit einem Umgang umgeben, auf welchen sich rechtwinkelige Kapellen öffneten. Diese strengen Formen standen im Gegensatz zu den Chorumgängen und strahlenförmigen Kapellen des Ordens von Cluny, wo die gebogenen Linien voll Grazie ineinanderflossen. Die Ebracher Kirche gab den Plan von Cîteaux mit größter Genauigkeit wieder, wie eine Ehrfurchtsbezeugung der Tochter an die Mutter. Im Aufriß ist Ebrach eine gotische Kirche aus Burgund: dasselbe Kreuzgewölbe, dieselben angelehnten Säulen, die schroff abbrechen, bevor sie den Erdboden erreichen. Die durch die Zisterzienser übernommene Gotik ist eine edle, aber strenge Architektur, die durch Verwerfung des Strebebogens allem Schwung entsagte.

Die Kirche von Ebrach ist um das Jahr 1200 begonnen, wuchs aber nur langsam. Die von Riddagshausen (Braunschweig) muß etwa 1230 begonnen sein. Der Plan dazu stammt wie der in Ebrach aus Cîteaux. Im Aufriß finden wir das rein Gotisch-Burgundische wieder, aber es läuft ein Germanismus mit unter: ein starker Pfeiler wechselt mit einem schwachen ab, so daß das Spitzbogengewölbe zwei Emporen umfaßt. Selbst die Zisterzienser konnten trotz ihrer starken Disziplin nicht überall die veralteten Gewohnheiten der deutschen Maurer ausmerzen. Diese Eigentümlichkeit der Abwechslung des starken und schwachen Pfeilers findet sich auch in vielen anderen deutschen Zisterzienser-Kirchen; man findet sie ferner in der zerfallenen Kirche von Walkenried in Braunschweig, die sonst so burgundisch ist.

Es ist nicht möglich, hier die ganze Reihe der von dem Cîteaux-Orden erbauten Kirchen durchzugehen. Zisterzienser-Kirchen erheben sich im Sande Brandenburgs und in dem wilden Lande der Wenden, an den Grenzen der christlichen Welt. Überall trugen die Mönche Blumen in die Wüste, überall führten sie eine einfache, strenge, reine Architektur ein, die die Gotik aus Burgund darstellte.

IV.

Klösterliche Ordenseinflüsse haben die burgundische Kunst nach Deutschland eingeführt, Handelsbeziehungen trugen die Kunst von Anjou und Poitou dorthin.

Von Mitte des 12. Jahrhunderts ab nahm in unsern westlichen Provinzen die gotische Kunst eine sehr eigenartige Physiognomie an. Über ein einziges Kirchenschiff, das nach Art derer von Périgord gebaut schien, stülpte, um eine Kuppelbedachung zu erhalten, der Architekt der Kathedrale von Angers Gewölbe, welche in ihrer Art etwas Kuppelähnliches bewahren, aber getragen werden von gekreuzten Spitzbogen. Es ist dies der gewölbte gotische Bogen, den man den Domicalen nennt. Zunächst einfach, wurde das Anjou-Gewölbe alsbald komplizierter: statt der vier Gewölbekappen (wie in der Ile-de-France) erhielt es bald deren acht. (Bekanntlich werden die so hinzutretenden Nebenrippen Zwingrippe genannt). Die Gotik von Anjou hat den Namen *Plantagenet-Stil* erhalten, eine glückliche Bezeichnung, denn unter den Plantagenet, die Könige von England geworden waren, lernte die englische Architektur den komplizierten Spitzbogen von Anjou kennen; er wurde dort noch komplizierter gestaltet.

In Frankreich gehen die Ausstrahlungen des Plantagenet-Stils ziemlich weit in

die Runde um Angers. Er drang nach Poitou durch und gab der alten Poitou-Schule einen ganz neuen Charakter. Mit dem 11. Jahrhundert kennzeichneten sich die romanischen Kirchen von Poitou durch drei Gewölbe-Kirchenschiffe, die sich fast zu gleicher Höhe erhoben. Die Gewölbe der Seitenschiffe sicherten das Gleichgewicht des Mittelgewölbes. Die im Jahre 1166 begonnene Kathedrale von Poitiers blieb den alten romanischen Überlieferungen getreu: die Seitenschiffe erhoben sich fast ebenso hoch wie das Mittelschiff. Diesen drei Schiffen waren keine romanischen Gewölbe aufgesetzt, sondern solche von Anjou. Jene wundervollen Bogen gestatteten, leicht und kühn wie sie waren, den Bau größerer, höherer und hellerer Schiffe. Riesige Fenster lassen überall Licht eindringen. Das romanische System erschien umgewandelt.

Die Kathedrale von Poitiers hat weder das Crescendo, noch die Lichter und Schatten, oder die unvorhergesehenen Perspektiven der Kathedralen des Nordens, aber sie ist erfüllt von Heiterkeit und Frieden. Ihre drei schönen Umgänge, die im Allerheiligsten münden, erscheinen wie das Abbild eines geraden Lebensweges ohne Schatten, vom Glauben gewiesen.

Nichts ist eigentümlicher, als plötzlich in Westfalen die Gewölbe von Anjou und die drei gleichen Kirchenschiffe von Poitou auftauchen zu sehen. Das Wunder erscheint unverständlich. Verschiedene Umstände jedoch weisen den Weg zur Aufklärung. In Holland, in den friesischen Provinzen und in Groningen begegnet man einigen Kirchen mit einem einzigen Schiff, überdacht von den Spitzbogengewölben des domikalen Typs, offensichtlichen Nachbildungen der Kathedrale von Angers; allerdings etwas bäuerischen Nachbildungen, so wie man sie eben von einem Architekten zu erwarten hat, der in Backstein baut. Diese an den Küsten gelegenen Kirchen lassen an übers Meer gekommene Einflüsse denken. Durch einige merkwürdige Tatsachen wird die Vermutung unterstützt. So bemerkt man beispielsweise in Brügge, in Utrecht, in Lübeck, in Stralsund und in Rostock Kirchen, die geradezu schlagende Ähnlichkeit mit den Kathedralen von Bayonne und Quimper zeigen. Der Umgang und die lichten Kapellen haben statt zwei getrennten, ein einziges Gewölbe: eine äußerst seltene Eigenheit. Man fühlt sich dadurch zu der Annahme veranlaßt, daß die Handelsbeziehungen unserer westlichen Häfen mit den Küsten der Nordsee und Ostsee lediglich diese Ähnlichkeit aufklären könnten. Werkmeister sind augenscheinlich von Frankreich auf Schiffen abgereist, die in flämischen und deutschen Häfen anlegten. Überall, wo sie sich aufgehalten haben, haben sie Modelle geschaffen.

Auf diese Weise kann uns die plötzliche Erscheinung der Gewölbe von Anjou in Westfalen nicht mehr Wunder nehmen. Zum ersten Male findet man sie vielleicht in der Kathedrale von Münster. Der Plan der Kathedrale zu Münster ist ganz altertümlich: es ist der alte karolingische Plan mit den beiden sich gegenüberliegenden Apsiden und mit dem doppelten Querschiff. Alles schien eine allen andern deutschen Kirchen gleiche Kirche zu verheißen, als ein Architekt auftauchte, welcher gerade die Bauten des Anjou studiert hatte. Unmittelbar darauf nahm das Schiff eine ungewöhnliche Größe an: jede seiner Emporen erhielt ein großes domikales Gewölbe, getragen von den Spitzbogen mit Rippen. Ein derartiges, von allem, was man zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Deutschland sehen konnte, so verschiedenes Kirchenschiff konnte nur durch die Kathedrale von Angers inspiriert sein. Die Schönheit der Kathedrale in Münster ist nur ein Abglanz jenes wunderbaren Urbildes. Einige Jahre später taucht die Nachahmung des domikalen Gewölbes von Anjou bei der Kathedrale von Osnabrück wieder auf.

Aber in diesen Gegenden war die Beeinflussung durch Poitou viel stärker als die durch Anjou. Westfalen und Umgegend haben die Kirchen mit drei gleichhohen Schiffen durch Poitou kennen gelernt. Es ist den deutschen Archäologen schwer geworden, diese Wahrheit anzuerkennen. Für sie gab es nichts Volkstümlicheres, nichts von Grund auf Deutscheres als diese Kirchen mit den drei gleichen Schiffen, die sie Hallenkirchen nennen. Sie sind tatsächlich so zahlreich in Deutschland, daß man sie für dort einheimisch halten könnte. Aber auch in Frankreich sind sie zahlreich, im alten Aquitanien, wo sie anderthalb Jahrhundert früher auftauchten. Es bleibt kein Zweifel über den wirklichen Ursprung der Hallenkirchen, wenn man die Kathedrale in Paderborn betrachtet hat. Diese Kirche ist im Jahre 1235 fast von Grund auf neu gebaut worden. Drei gleichhohe Kirchenschiffe, Raumverschwendung, geräumige Fenster, alles erinnert an die Kathedrale von Poitiers. Die Analyse gibt diesem ersten Eindruck die Kraft der Gewißheit. Das Pfeilerbündel in dem Schiff von Paderborn, von sehr eigenartigem Muster, ist die genaue Nachahmung des Pfeilerbündels in dem Kirchenschiff von Poitiers.

Dieser Beweis kommt einer Kritik gleich. Die Abteikirche von Herford, in der Paderborner Gegend gelegen, ist nicht weniger typisch. Ihre drei gleichhohen Schiffe, sowie ihre Pfeiler sind nach der Art von Poitou, aber die domikalen Gewölbe, die Rippen, die gepaarten Fenster kommen aus Anjou.

Es ist einfach unmöglich zu bezweifeln, daß die deutschen Kirchen mit den drei gleichen Schiffen nicht aus Poitou stammen sollten. Schon seit dem Ende der romanischen Epoche hatte die erste Einführung stattgefunden, aber erst die zweite, die gotische Einführung des 13. Jahrhunderts, erwies sich als fruchtbar. Die Kathedrale von Poitiers bildete für den Westen Deutschlands den Typus der Vollkommenheit. Man sieht, daß sie im kleinen bei einer Menge Kirchen nachgeahmt wurde: in Methler, in Bern, in Warburg usw. Im 14. und 15. Jahrhundert gelangte die Hallenkirche bis in die Mitte Deutschlands. Sie wird zur bevorzugten deutschen Kirche. Aber die Einfachheit der Gotik von Poitou wird dort trocken und ärmlich: nirgends findet sich die Schönheit des Modells.

V.

Durch Burgund und Anjou waren Deutschland zwei Abarten der Gotik zugeführt: nunmehr sollte es die reine Gotik, die Gotik der Ile-de-France, kennen lernen.

Diesmal scheint es, als ob den Deutschen ihre Modelle nicht zugetragen worden seien, sondern als ob sie sie sich geholt hätten. Es konnte nicht ausbleiben, daß das Ansehen Frankreichs, von dem alle neuen Ideen ausgingen, die wunderbare Regsamkeit in der Kunst, die Kirchen in allen Städten des Königreichs entstehen ließ, die starke Eigenart alles dessen, was unsere Künstler schufen, die fremden Werkmeister und Handwerker herbeilockten. Wie es scheint, bestand damals unter den Berufsgenossen eine Kameradschaft, die das Reisen erleichterte. Die Deutschen sahen sich an, was in Frankreich geschaffen wurde, sie lernten ein gotisches Gewölbe errichten, sie unterrichteten sich in der Bearbeitung der Steine, gewöhnten sich an neue Profile. Sie kehrten mit Mustern und Zeichnungen nach Hause zurück, sie hatten große Handfertigkeit erworben, sie waren fähig, die Einzelheiten einer französischen Kirche nachzubilden; aber nur wenige dieser reisenden Künstler hatten sich bis zum Ganzen durchgearbeitet und konnten die gotische Architektur als ein vollständiges System erfassen.

Die Kathedrale von Laon scheint das erste Gebäude des Königreichs gewesen zu sein, welches die deutsche Bewunderung erregt hat. Man kann das Erstaunen jener Fremden, als sie auf der Höhe ankamen, auf der sich die wundervolle Kirche erhebt, ohne weiteres verstehen. Die Kathedrale von Laon, deren sieben Türme von einem Berge aus zum Himmel streben, hat eine großartige Poesie, zu der sich Weite, Wind und Wolken vereinigen. Nirgends tritt uns „la vieille France" mit ähnlicher Majestät entgegen. Im Innern strahlt alles Kraft und Jugend aus: die mächtigen Säulen, die schönen Tribünen, die hohen, sechsteiligen Gewölbe.

Es ist eben die schöne Gotik vom Ende des 12. Jahrhunderts, mit der sich nichts vergleichen läßt, als vielleicht die griechische Kunst.

Einige deutsche Steinhauer und wohl auch einige Werkmeister müssen über den Bauplatz von Laon gekommen sein. Es ist wahrscheinlich, weil wir sie bald darauf nachahmen sehen, was sie gesehen hatten. Aber bewundern wir nebenbei nochmals die germanische Redlichkeit! Wissen Sie, warum nach Dehio und Bezold die Kathedrale von Laon so originell ist? Weil viele Deutsche daran gearbeitet haben. Sie haben daraus ein Gebäude gemacht, „das ganz verwandt mit dem deutschen Gefühl ist"[1]). „Denn," so sagen sie weiter, „die französischen Kathedralen enthalten nicht nur viele deutsche Handarbeit, sondern auch viel deutsche Phantasie"[2]). Ist das nicht eine prachtvolle Form der Beweisführung? Demnach haben die Schüler die Lehrer unterrichtet! Um 1200 herum, zur Zeit als die Kathedrale von Laon ihrer Vollendung entgegenging, verstanden die Deutschen weder ein Spitzbogengewölbe zu bauen, noch ein französisches Profil zu zeichnen oder ein Blattwerk-Kapitel auszuhauen, sie hatten nicht einmal eine Ahnung von der Anwendung des Strebebogens — trotzdem haben sie aber dem Architekten von Laon wertvolle Ratschläge gegeben! Wer die Kathedrale von Laon studiert und gesehen hat, wie durch und durch französisch alles daran ist, kommt nicht auf die Idee, sich darüber zu empören, er kann nur lächeln. — Deutschland muß schon recht tief die Demütigung, nichts erfunden zu haben, verspüren, daß es soweit kommt. Da es sich nicht mehr rühmen kann, die gotische Kunst bei sich geschaffen zu haben, rühmt es sich jetzt, sie bei uns ins Leben gerufen zu haben. Es bemächtigt sich unserer Kathedralen! Immerhin ist das unschuldiger, als sie zu zerstören!

Vorzugsweise überraschte die durch Laon kommenden Deutschen nicht etwa der Gesamteindruck der Kathedrale, für den sie damals wohl noch wenig Verständnis gehabt hätten, sondern manche Einzelheiten. Die beiden Türme der Fassade erregten die Bewunderung. Sie mußten unter den Kollegen und Werkmeistern berühmt sein, denn Villard von Honnecourt, der sie in seinem Album zeichnete, schrieb unter die Skizze: „Ich bin in vielen Landen gewesen, aber in keinem Ort sieht man einen ähnlichen Turm wie den von Laon." Es gibt tatsächlich nichts Originelleres als diese Türme von Laon in ihren oberen Partien. Von Quadraten ausgehend, werden sie achteckig. Der Übergang vom Quadrat zum Achteck ist durch vier Ecktürmchen verschleiert, welche aus zwei übereinander liegenden Baldachinen gebildet sind. Licht und Luft fluten durch diese kleinen Säulchen, und das Motiv ist eins der graziösesten, das die Architekten des Mittelalters erdacht haben; aber es mischt sich mit dieser Grazie etwas Fremdes, Wildes. Zwischen den Säulen der Baldachine erheben sich große

(1) Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Band II, Seite 261. (Auch dieses Zitat ist nicht wörtlich. Der Übersetzer.)
(2) a. a. O. Seite 256.

Ochsen in kolossaler Silhouette und starren ins Weite. Auf diese Weise hat der Architekt die unermüdlichen Ochsen ehren wollen, welche soviel Jahre hindurch die Steine zur Kathedrale aus der Ebene auf den Berg gezogen hatten. Er hat sie dadurch gewissermaßen geheiligt.

Diese schönen Türme haben die Deutschen in Bamberg nachzuahmen versucht. Die Kathedrale von Bamberg, die im 13. Jahrhundert wieder aufgebaut ist, bewahrt noch heute den alten karolingischen Plan. Sie hat zwei sich gegenüberstehende Apsiden und jede dieser Apsiden ist von zwei Türmen flankiert. Wenn man nähertritt, so erwecken die Öffnungen mit Rundbogen, die lombardischen Streifen, die Galerie der Apsis, den Eindruck eines rein romanischen Baues. Bald entdeckt man jedoch, daß die Türme im Westen in ihren oberen Teilen die Kathedrale von Laon wiedergeben; der gleiche Übergang vom Quadrat zum Achteck, die gleichen übereinander gestellten Baldachine, die gleichen Ochsenstatuen. Die Ähnlichkeit wäre vollkommen, wenn nicht die schweren Dreiecke aus Stein, eine rein germanische Überlieferung, diese Türme krönten, um der Spitze als Ansatz zu dienen. Also hier haben wir, was die nomadisierenden Deutschen, welche aus Frankreich zurückkamen, nach Hause mitbrachten: den Entwurf zu einem Turm.

Auch am Dom von Naumburg finden wir die Nachahmung der Türme von Laon. Die beiden westlichen, im romanischen Zeitalter auf quadratischer Grundlage begonnenen Türme, erhielten im 13. Jahrhundert einen achteckigen Aufsatz mit Baldachinen, deren Muster nicht schwierig nachzuweisen ist.

Bei dem Halberstädter Dom geht die Nachahmung schon etwas weiter. Dem Architekten hatten die drei vorspringenden Portale der Kathedrale von Laon besonderen Eindruck gemacht, und er versuchte, sie nachzubilden.

Der Magdeburger Dom dagegen bringt nicht mehr Einzelheiten, sondern die Nachahmung des Laoner Planes. Die Nachahmung würde vollkommen sein, wenn der erste Architekt sein Werk hätte fortsetzen können, aber er konnte nur die unteren Partien des Chors und der Querschiffe fertig machen. Was er im Stil der Ile-de-France begonnen hatte, wurde im burgundischen Stil fortgesetzt. Aber der Plan des Chors, seine Dimensionen, die Anbringung der Türme an den Seiten des Querschnittes, alles verrät uns den Wunsch, mit der Kathedrale von Laon zu wetteifern[1]).

In Limburg an der Lahn endlich finden wir eine Kirche, wo das gotische System richtig aufgefaßt und die Nachahmung von Laon teilweise durchgeführt ist. Ein oberflächlicher Betrachter könnte beim Anblick der sieben mit lombardischen Streifen geschmückten Türme von St. George in Limburg glauben, eine rheinische Kirche — so gut wie alle andern — vor sich zu haben. Aber es genügt, den Platz dieser Türme (zwei an der Hauptfassade, zwei an der Fassade jedes Querschnittes und einer über der Vierung) zu bemerken, um sofort die Hauptanordnungen von Laon festzustellen. In Deutschland gibt es nichts Ähnliches. Außerdem findet sich eine der Rosen von Laon, die schöne Rose des Transeptes, die aus einer Krone von zusammengefaßten kleinen Rosen besteht, genau gleich über dem Portal von St. Georg. Im Innern ist nach Abzug des schweren Untergeschosses, wo massive Pfeiler die entzückenden runden Säulen von Laon ersetzen, der Aufbau derselbe: dieselbe Empore, dasselbe Triforium, dieselben gepaarten Fenster, das-

(1) Der Magdeburger Architekt hat den ersten Chor von Laon (durch Ausgrabungen hat man seinen Plan feststellen können) nachgebildet; er hatte einen Umgang ohne strahlenförmige Kapellen. Die Magdeburger strahlenförmigen Kapellen sind post festum dazu gefügt worden.

selbe sechsteilige Gewölbe, dieselbe Auffassung des Strebepfeilers. Die Nachahmung ist zeitweilig so buchstäblich, daß man diesmal das Recht hat zu fragen, ob nicht ein französischer Architekt an dem Werke mitgearbeit hat. Die deutschen Archäologen schreien umsonst: „Wer kann es wagen, hier von Kopie zu reden!" Einige hartnäckige Überlebtheiten sind nicht imstande, der fast ganz französischen Kirche von Limburg einen deutschen Charakter zu geben, sie zur Würde eines nationalen Monumentes zu erheben.

Die Deutschen, die der Ruf von Laon anzog, gingen oft bis nach Soissons. Dort fanden sie andere Modelle: die entzückende Kathedrale und die Kirche von Saint-Léger. Hier und da in Deutschland erkennt man an dem einen oder andern dieser Monumente gemachte Anleihen wieder. Die Rotunde von Sankt Gereon in Köln hat Strebebogen mit Krabben und geteilte Fenster, ähnlich den Fenstern und Strebebogen der Kathedrale von Soissons. Die Kirche der heiligen Elisabeth in Marburg, deren drei gleich hohe Schiffe zu der Familie von Poitou gehören, haben eine Saint-Léger von Soissons nachgeahmte Apsis: man findet darin die beiden Stockwerke Fenster und die durchbrochenen Strebepfeiler, welche einem Rundgang Platz geben.

Noch mehr aber als die Bauwerke von Soissons, verführte die benachbarte Kirche von Saint-Yved de Braine die deutschen Meister. Die Kirche Saint-Yved de Braîne, deren Schiff fast ganz verschwunden ist, bleibt eines der echtesten Meisterwerke der französischen Kunst. Im Jahre 1180 begonnen und 1216 vollendet, ist sie Zeitgenossin der Kathedrale von Laon. Sie besitzt mehr als einen ähnlichen Zug mit ihr: wie sie, trägt sie jenen zauberhaften Stempel der Jugend. Früher war die Kirche von Braîne mit ihren Rittergräbern, welche die Prämonstratensermönche hüteten, eins der vornehmsten Heiligtümer Frankreichs. Seine Anlage zeigt eine gewinnende Eigenart. Zu jeder Seite des Chors öffnen sich zwei im Winkel zueinander stehende Kapellen. Der Hochaltar entfaltet sich in Fächerform, man umfaßt ihn ganz mit einem Blick und kann gleichzeitig die fünf Altäre der fünf Kapellen sehen. In diesen reizvollen Kapellen, die sich wie die Verse einer Litanei wiederholen, liegt etwas wie geistliche Poesie.

Dieser von außerordentlichem Geschmack zeugende Plan hat in Deutschland wiederholte Nachahmung gefunden. Die älteste davon findet sich in der Liebfrauenkirche zu Trier. Diese vornehme Kirche, die uns die französische Kunst in vollendeter Reinheit darbietet, ist im Jahre 1242, im klassischen Alter des gotischen Stils, begonnen worden. Auf den ersten Blick überrascht die Liebfrauenkirche von Trier. Man glaubt eine ganz einzigartige Schöpfung vor sich zu haben, da die Kirche rund ist. Aber bald wird man gewahr, daß der Baumeister Stück für Stück zwei Hochaltäre miteinander verschmolzen hat; sie sind dem von Saint-Yved de Braîne mit seinen fächerförmig angeordneten Kapellen gleich. Der in Braîne halboffene Fächer öffnet sich in Trier ganz und bildet einen Kreis. In Deutschland hat man nicht verfehlt zu versichern, daß der Erbauer der Liebfrauenkirche von Trier nur ein Deutscher sein könne. Aber ein aufmerksames Studium läßt berechtigte Zweifel aufkommen. In dieser Kirche ist nichts, das nicht französisch wäre. Die französischen Formen sind in einer solchen Vollendung wiedergegeben, wie man sie in Deutschland um diese Zeit nirgends findet. Wenn der Plan aus Saint-Yved de Braîne entliehen ist, so stammt der Aufbau von den Kapellen der Kathedrale von Reims. Da sind dieselben Rosen, dieselben Teilungen, im Innern findet sich derselbe Umgang, welcher in der Höhe der Fenster läuft, ebenso derselbe Streifen, die gleichen Ringe um die Pfeiler bildend. Wenn noch hinzugefügt

wird, daß die Skulpturen des Portals vielleicht die reinst-französischen sind, die sich in Deutschland finden, so wird wie bei uns, die Überzeugung sich Bahn brechen, daß schwerlich anzunehmen ist, ein solches Bauwerk sei von einem deutschen Architekten und deutschen Arbeitern aufgeführt. Die Liebfrauenkirche in Trier, welche dem kreisförmigen Graltempel ähnelt, den die Dichter des Mittelalters ersannen, ist eine rein französische Kirche.

Wenn man den Rhein herunterfährt, so begegnet man unweit der Grenze von Holland, in Xanten, einer neuen Nachahmung von Saint-Yved de Braîne. Xanten ist eine Stadt römischen Ursprungs, und sein Seminar ist dem römischen Soldaten, Sankt Viktor gewidmet. Die jetzige Kirche stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts: sie gibt getreulich die Apsis und die vier fächerförmigen Kapellen von Saint-Yved wieder. Die Kirche wäre ganz französisch geworden, wenn sie hätte vollendet werden können, aber der Bau wurde unterbrochen, erst zu Ende des Mittelalters wurde daran weiter gearbeitet; so ist denn das Schiff in ganz anderem Stil erbaut als der Chor.

Die St. Katharinenkirche in Oppenheim, ebenfalls im Rheintal zwischen Worms und Mainz gelegen, wurde ungefähr gleichzeitig mit der Xantener Kirche begonnen. Wie diese, zeigt sie den Chor von Saint-Yved de Braîne, wenn auch weniger getreu. Statt zweier über Eck angebrachter Kapellen zu jeder Seite der Apsis, ist nur eine vorhanden. Diese Vereinfachung nimmt dem Chor etwas von seinem Reiz.

VI.

Bis dahin hatten die Deutschen ihre Modelle in einer Gegend von geringem Umkreis, in dem Viereck, das Laon, Braîne, Reims und Soissons bilden, geholt. Dort befanden sich, wie wir heute nur zu wohl wissen, die Deutschland am nächsten gelegenen französischen Kathedralen. Aber bald waren ihnen auch die Meisterwerke etwas weiter fort, Amiens, Paris und Chartres bekannt und wurden ihrerseits nachgeahmt.

Der Kölner Dom, Deutschlands Nationaldenkmal, ist nichts mehr und nichts weniger als die Nachbildung der Kathedrale von Amiens.

Bis zum Jahre 1815 konnte man nichts Befremdenderes sehen, als die die Stadt beherrschende Silhouette des Kölner Doms. Es war ein riesiger Chor, ein ungeheurer Reliquienschrein, ein Schrein aus Stein und Glas, welcher die Reliquien der drei Weisen umschloß. Weit davon ab, nach Westen zu, erhoben sich zwei unvollendete Türme. Das Schiff dagegen ragte kaum aus der Erde heraus, von weitem konnte man es nicht sehen. Diese ungeheure, seit dreihundert Jahren von den Arbeitern ihrem Schicksal überlassene Kirche sah trostloser aus als eine Ruine. Man sah noch auf der Spitze eines der Türme den seit dreihundert Jahren vergeblich Steine erwartenden Krahn und die Winde. Man wurde dort zum Zeugen des Todeskampfes des deutschen Mittelalters. Wie es schien, war dies Deutschland mit dem Fluch des ewigen Unvermögens belegt. Das einzige große Werk, das es unternommen, das einzige, durch das es mit Frankreichs Kathedralen hätte wetteifern können, hatte es nicht zu Ende zu führen vermocht. Die ersten Romantiker Deutschlands litten tief unter der Melancholie dieses verlassenen Bauplatzes: sie sahen darin das Abbild ihres zerstückelten Vaterlandes, das vergeblich nach Einigung strebte. Gleichzeitig bildeten sie sich ein, daß der Kölner Dom die ureigenste Schöpfung des deutschen Volkes sei. In ihm sahen sie den tiefen Geist ihrer Vorväter. Der Kölner Dom wurde ihnen zum Symbol Deutschlands.

Aus dem Nebelmeer dieser Poesie brach bald der klare Gedanke hervor: Der

Kölner Dom muß vollendet und daraus ein Nationaldenkmal geschaffen werden. Diese Idee wurde mit Begeisterung aufgenommen und so kam es, daß der im 15. Jahrhundert verlassene Bau im 19. wieder angefangen wurde.

Damals ahnten sie nicht, daß der so sehr bewunderte Kölner Chor nur eine Kopie desjenigen von Amiens war. Wenn die Deutschen damals gewußt hätten, daß ihr berühmter Nationaldom die wenigst deutsche aller ihrer Kirchen war, so würden sie ihn vielleicht unvollendet gelassen haben. Bedauerlich wäre das nicht gewesen, denn nichts ist kälter als das Schiff des Kölner Doms: isoliert, hätte der Chor mit seinen riesigen Fenstern, den purpurnen und goldenen Scheiben seine ganze Schönheit bewahrt.

Der Tag, der den Plan von Amiens mit dem von Köln verglich und so die Wahrheit an den Tag brachte, war für Deutschlands Wissenschaft ein tieftrauriger. Es war kein Zweifel möglich. In Köln wie in Amiens war ein doppeltes Seitenschiff rechts und links vom Chor; in Köln sowohl wie in Amiens war um den Chorumgang herum ein wundervoller Kranz von sieben ausstrahlenden Kapellen, die ein völlig französisches, der deutschen Kunst gänzlich fremdes Motiv bildeten. Das Muster dieser Kapellen war in beiden Kirchen gleich[1]). Die hauptsächlichsten Größenverhältnisse, der Durchschnitt des Umgangs, die Länge des Chors, die Breite der Emporen waren identisch, so daß beide in gleichem Maßstab entworfenen Pläne sich fast decken konnten. Die Ähnlichkeiten erstreckten sich bis auf Einzelheiten: an den Fenstern fanden sich die Teilungen und die hübschen dreiblättrigen Kleeblätter wieder wie in Amiens; in den oberen Partien fand sich unter den ungeheuren Fenstern das verglaste Triforium, das den Chor von Amiens so leicht und leuchtend gestaltete.

So waren alle älteren Teile des Kölner Doms, welche allein von wirklicher Schönheit waren, vollkommen französisch. Sich selbst überlassen, hatten die Deutschen im 14. Jahrhundert Geschmacklosigkeit auf Geschmacklosigkeit gehäuft. Sie waren zu dem Plan des Schiffes mit doppelten Seitenschiffen, einer veralteten Auffassung, zurückgekehrt, obwohl diese von den französischen Bauherren seit mehr als einem Jahrhundert aufgegeben war, weil sie dem Innern etwas von seiner Einheit und Größe raubt. Sie hatten eine enge, zwischen zwei Türmen geklemmte Fassade gewählt, ganz geradlinig gehalten, starr, wie aus Metall gegossen.

Als eines Tages den Augen der deutschen Archäologen diese Wahrheiten offenkundig wurden, gab es eine große innere Verwirrung. Wie konnte man, nun man wußte, daß er französisch war, den Kölner Dom noch weiter bewundern?! Lübke, Schnaase ließen durchblicken, daß man sich in seinem Werte geirrt habe. Pecht ging noch weiter: ihm zufolge handelte es sich um ein trockenes, lebloses, eingeengtes, bureaukratisches Werk.

Aber die Ehre des Kölner Domes mußte gerettet werden. Dehio begab sich mit einer Geschicklichkeit an den Versuch, die erwähnt zu werden verdient.

Er macht folgende Einwendungen: „Der Chor von Köln erscheint zunächst, in seinem unteren Teil, wie eine wirkliche Kopie des Chors von Amiens. Bei näherem Zusehen fällt auf, daß das Wort Kopie nicht ganz am Platz ist. Der beide Werke einende Zusammenhang ist sehr auffallend und etwas rätselhaft. Daß in der Kathe-

(1) In Amiens ist die Mittelkapelle (der Mutter Gottes geweiht) länger als in Köln. Aber in Beauvais, wo der Chor ebenfalls eine Nachahmung aus Amiens ist, sind die sieben Kapellen alle von gleicher Ausdehnung und den Kölnern vollständig gleich. Der Chor in Beauvais wurde 1247 angefangen, ein Jahr vor dem Kölner.

drale von Amiens der Chor der zuletzt entstandene Teil ist, wissen wir. Die Arbeiten wurden 1240 unterbrochen und erst 1258 wieder aufgenommen; nun ist das Anfangsjahr für den Kölner Dom 1248. Man wolle bemerken, daß seit 1248 der Baumeister von Köln Teile der Kathedrale von Amiens gekannt haben soll, die noch nicht im Bau waren; ich kann daraus nur einen Schluß ziehen, daß er wenigstens den zeichnerischen Entwurf gekannt haben muß. Aber wie soll er ihn gekannt haben, wenn er nicht einen hervorragenden Anteil am Bau gehabt hat?" Diese Beobachtungen zusammenfassend, kann man zu einer überraschenden Schlußfolgerung kommen. Und die wäre? Man errät sie: daß nämlich der Entwurf zu dem Chor der Amienser Kathedrale von dem Architekten des Kölner Domes stammt. Nun war aber höchst vermutlich der Architekt des Kölner Domes ein Deutscher, nämlich Meister Gerhard; ein Deutscher hat also den Chor der Kathedrale von Amiens entworfen. „Wenn es sich beweisen ließe," fügt Dehio mit Biederkeit hinzu, „daß Meister Gerhard den Familiennamen „von Rill" trägt, so läge keine weitere Schwierigkeit vor, sich dieser Hypothese anzuschließen"[1]). Das war ein Meisterschuß: den Franzosen, die sich einbilden, den Deutschen das Modell zum Kölner Chor gebracht zu haben, antwortet man, daß es die Deutschen sind, welche den wunderbarsten der französischen gotischen Chöre, den Chor zu Amiens, erfunden haben. Und was dieser Hypothese einen besonderen Reiz verleiht, ist, daß sie vom Urheber anläßlich des Kongresses für Kunstgeschichte, der in Paris 1900 tagte, vorgebracht wurde.

Was damals auf die Paradoxa geantwortet wurde, weiß ich nicht, aber man könnte heute Folgendes antworten:

Eine Inschrift hat uns die Namen der drei Baumeister erhalten, welche die Arbeiten der Kathedrale von Amiens von ihrem Beginn im Jahre 1220 ab, bis zur fast vollständigen Vollendung im Jahre 1288 leiteten. Sie hießen Robert de Luzarche, Thomas de Cormont, Renaud de Cormont. Man hatte den drei Bauherren die Ehre angetan, ihre Bilder in Kupfer in das Pflaster der Kirche einzulassen. Auf diese Weise bekräftigte man, daß sie die wahren und einzigen Urheber der Kathedrale seien. Hier gehört Meister Gerhard nicht hin.

Durch nichts ist bewiesen, daß der Plan zum Kölner Dom von Meister Gerhard stammt. Sein Name findet sich zum ersten Male in den Abrechnungen von 1257, neun Jahre nach dem Beginn der Arbeiten. Wir kennen seine Nationalität nicht. Die deutsche Gelehrenwelt hat kürzlich zugegeben, daß eine Verwechslung stattgefunden hat und daß Meister Gerhard nicht „von Rill" hieße.

Endlich — und dies Argument könnte alle anderen erübrigen — ist es nicht wahr, daß der Chor von Amiens später entstanden sei als der Kölner. Es ist ein bewußter Irrtum, zu behaupten, daß im Jahre 1248, im Augenblick, als der Kölner Dom begonnen wurde, weder der Wandelgang noch die lichten Kapellen der Kathedrale von Amiens existierten. Der Mann, der mit der größten Zuverlässigkeit die Architektur der Kathedrale von Amiens studiert hat, Georges Durand, teilt uns mit, daß der Bischof Arnould de la Pierre im Jahre 1247 in dem Umgang bestattet worden sei. Aus dem aufmerksamen Studium der Dokumente folgert er, daß dieser Teil der Kirche 1238 bereits im Bau befindlich war. Die schönen, strahlenförmigen Kapellen von Amiens waren fraglos 1248 fertig, denn der Architekt der Sainte-Chapelle in Paris ahmte seit 1245 die allgemeine Anordnung und die Einzelheiten nach.

(1) Revue archéologique, 1900, 2. Teil, Seite 213.

Man ersieht daraus, welche Glaubwürdigkeit dem von Dehio erdachten Roman beizumessen ist. Wenn es in Frankreich ein eingeborenes Motiv gibt, so ist es der Chorumgang von Amiens mit seinen ausstrahlenden Kapellen. Man sieht ihn in Chartres entstehen, sich in Reims vervollkommnen und in Amiens die Vollkommenheit erreichen. Es ist derselbe Vorwurf, der durch geistvolle Verbesserungen immer klarer und schöner wurde. Was hätte dabei ein unsern Überlieferungen vollkommen fremder Deutscher tun sollen?

Diese Häufung von Irrtümern nimmt wunder. Aber alles erklärt sich aus dem Interesse an der zu verteidigenden Sache. Den Kölner Dom rächen, ihm die erste Stelle wieder einräumen, Frankreich und die Welt überzeugen, daß er das Original und Amiens die Kopie sei — welch großartiges Unterfangen! Man sieht, die deutsche Wissenschaft schreckt vor nichts zurück, wenn es sich um Deutschlands Ruhm handelt. Es überrascht, bei dem Manne, der vielleicht am rückhaltlosesten den Vorrang der französischen Kunst anerkannt hat, ein solches Versagen des Kritikgefühls feststellen zu müssen: die nationale Eigenliebe ist stärker.

Der Kölner Baumeister kam aus Amiens, der von Wimpfen im Tal aus Paris. Die alte Stadt Wimpfen, die noch die Ruinen eines Palastes der Hohenstaufen birgt, liegt im oberen Neckartal. In der Unterstadt erhebt sich eine gotische Kirche aus dem 13. Jahrhundert. Ein Dokument gibt uns über den Architekten der Kirche zu Wimpfen sehr interessante Einzelheiten. Das Dokument besagt, daß der Priester Richard einen Baumeister, einen sehr geschickten Architekten, der gerade aus Paris angekommen sei, berufen und ihn beauftragt habe, ihm eine Kirche im französischen Stil aus behauenen Steinen zu bauen[1]). Kostbarer Wortlaut, denn er sagt uns, daß der Architekt von Wimpfen sich in Frankreich ausgebildet habe; noch kostbarer aber, weil er der gotischen Architektur ihren wahren Namen, „französischer Stil", zubilligt. Die Kirche von Wimpfen wurde 1269 begonnen. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß sie in gar nichts, wenigstens nicht im Innern, an die Bauten der Pariser Gegend erinnert. Es ist ein Gebäude in nüchterner, ernster, altertümlicher Gotik. Man ist überrascht von der Engigkeit der Fenster, und der Nacktheit des Schiffes ohne Triforium. Nur in Burgund kann man im 13. Jahrhundert Kirchen dieses Charakters finden. Das Studium dieses Wimpfener Schiffes macht zunächst stutzig: man weiß nicht, wie das Bauwerk mit dem Text in Einklang bringen. Aber wenn wir aus dem Querschiff heraustreten, haben wir den Beweis für die Wahrheit des Ursprunges vor uns. Alle Einzelheiten der Fassade des Querschiffes sind von Notre-Dame in Paris entliehen. Der Künstler hat als Schema das rote Portal von Notre-Dame mit dem großen Fenster, welches sich darüber öffnet, gewählt. Aber er hat sich auch durch das Portal des benachbarten Querschiffes inspirieren lassen. Mit großer Genauigkeit, nur die Proportionen ändernd, hat er die drei von einem Giebel und zwei Zinnen beschatteten Nischen wiederholt, die zu jeder Seite das Portal des Querschiffes flankieren. Man findet alles, bis zum Kleeblatt, das das Dreieck des Wimperges schmückt. Es ist also wirklich wahr, daß der Architekt von Wimpfen aus Paris kam. Wie hat er, der so viel schöne Modelle vor Augen hatte, der in seinen Mappen so vortreffliche Zeichnungen barg, ein so herbes Kirchenschiff entwerfen können? Nur Sparsamkeitsgründe vermögen diese Eigentümlichkeit zu erklären.

Auch in einer andern Kathedrale, die Deutschland als die seinige betrachtet,

(1) Praepositus Richardus ... accito peritissimo in architectoria arte latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere francigeno, basilicam ex sectis lapidibus construi jubet.

die jedoch fast ganz französisch ist, das Straßburger Münster, finden wir die Einflüsse der Pariser Gegend.

Von diesem Dom zu Straßburg haben weder die Franzosen, noch die Deutschen je mit ruhigem Blut gesprochen, sie steht wie ein Meilenstein an der Grenze zweier Welten. „Erhabene Höhle Gottes", sagt Michelet, „himmlischer Turm", „eine Kirche, ergreifender als die Wälder, das Gebirge, die Einsamkeiten", sagt Görres. „Blume der deutschen Mystik", sagt Kraus. Man empfindet, daß der hohe Turm der Einsatz ist, um den zwei Rassen seit Jahrhunderten einen schrecklichen Kampf führen.

Die Deutschen haben alles getan, um andere und sich selbst zu überzeugen, daß die Kathedrale von Straßburg völlig deutsch sei. Dank ihnen ist ein Meister, von dem wir so gut wie nichts wissen: Erwin, ein Meister aller Meister, der größte Architekt des Mittelalters geworden. Alles haben sie ihm zugeschrieben, das Schiff sowohl wie die Fassade. Einer unzuverlässigen Inschrift vertrauend haben sie ihn in Steinbach, einem Dorf des Großherzogtums Baden, gebürtig sein lassen und ihm dort auch ein Denkmal gesetzt. Auf die Art war der Ursprung des Straßburger Münsters endgültig festgelegt.

Die Franzosen nahmen diese Ideen mit ihrer gewohnten Treuherzigkeit an. Unseren Romantikern schien es, als wäre das Straßburger Münster viel wunderbarer, wenn es deutsch sei. Im Jahre 1840 stellten wir vor dem südlichen Portal zwei Statuen auf, eine für Erwin, eine für seine vorgebliche Tochter Sabine. Wir erkannten damit die Legende zu Recht an, die Sabine einen Teil der Bildhauerarbeit am südlichen Portal zuspricht. Das Hämmerchen in der Hand, steht die junge Deutsche erhobenen Hauptes da und erwartet die Eingebung vom Himmel. Wir verkündeten auf diese Weise, daß der Dom zu Straßburg die Blüte deutschen Geistes sei. Wieder einmal irrten wir uns und erkannten nicht, was uns gehört.

Der Dom zu Straßburg ist das Werk mehrerer Jahrhunderte. Die um 1176 begonnene Apsis und der Chor sind noch völlig romanisch. Diese Apsis und dieser Chor, die das Schiff wie die für das Drama vorbereitete Bühne beherrschen, sind von antiker Majestät. Eine Kuppel erhebt sich über dem Chor. In den beiden Armen des Querschiffes erscheint die gotische Kunst: schüchtern nur in dem nördlichen, schon bewußt im südlichen. Mit Aufmerksamkeit betrachtet, lehrt uns der südliche Arm des Querschiffes, in welcher Schule der Meister von Straßburg sich ausgebildet hatte. Er kam aus Chartres. Ein wundervoller Pfeiler, Engelpfeiler genannt, teilt diesen Teil des Kreuzflügels in zwei Schiffe. Die Statuen bauen sich auf den vier Fronten des Pfeilers auf. Ein derartig aufgefaßter Pfeiler hat sein Modell am Nordausgang der Kathedrale von Chartres; in Chartres finden wir auch die Statuen mit den in steifen Falten drapierten Tuniken, die von den Straßburger Bildhauern nachgeahmt worden sind. Sie haben sie nachgearbeitet bis zur Form des Altarhimmels, der sie überschattet. Noch andere Erinnerungen an Chartres finden sich in diesem Kreuzflügel von Straßburg. Aus Chartres kommen die Fenster, deren Teilungen noch ungeschickt, nicht aus kleinen Säulen, sondern aus aufgeschichteten Mauersteinen gemacht sind. Die östliche Fassade von Chartres mit ihren Rosen und ihren Fenstern erinnert an die südliche Fassade des Kreuzflügels. So wird nun 1240 das Straßburger Münster völlig französisch.

Nachdem das Querschiff vollendet war, wurde im Jahre 1250 das Schiff angefangen. Der unbekannte Architekt, von dem der Plan dazu stammt, holte sich seine Idee von einem Bauwerk, das jüngeren Datums war, als die Kathedrale von Chartres: der Kirche von Saint-Denis. Es waren kaum 80 Jahre vergangen, seit die schönste Kirche des Suger, das erste großartige gotische Bauwerk, vollendet

war, und schon erschien es zu eng. Es fehlte an Raum für die Gräber der Könige. Ludwig der Heilige hatte den Beschluß gefaßt, denen seiner Vorgänger, die noch keine Grabstätte hatten, welche zu errichten. Er wollte, die ganze Vergangenheit Frankreichs sollte vor Augen liegen. Er zögerte daher nicht, das ganze Kirchenschiff von Saint-Denis niederzulegen und in größeren Dimensionen wieder aufbauen zu lassen. Die Arbeiten begannen 1231, und die Leitung wurde einem der größten Baumeister des 13. Jahrhunderts, Pierre de Montereau, anvertraut. Er baute die Kapelle der Jungfrau und das Refektorium in Saint-Germain-des-Prés, beides Meisterwerke, die die Revolution zerstört hat. Ihm sind vielleicht die Sainte-Chapelle in Paris und die entzückende kleine Kapelle des Schlosses von Saint-Germain-en-Laye, die so reizvolle Durchbrucharbeiten zeigt, zuzuschreiben. Pierre de Montereau, auf der Grenze von Burgund und der Champagne geboren, brachte einige Fertigkeiten mit nach Paris, welche nicht aus der Ile de France stammten. In Saint-Denis läuft ein Gang in Fensterhöhe der Seitenteile; die Grundmauer, welche diesen Rundgang trägt, und die Pfeiler, hinter denen er sich schlängelt, sind etwas vor die Fenster geschoben. Es ist dies eine im königlichen Herrschaftsgebiet unbekannte Anordnung, die aber häufig in der Gegend von Burgund und der Champagne vorkommt.

Aber Pierre de Montereau ist vor allen Dingen ein Schöpfer. Das Kirchenschiff von Saint-Denis hat heute wenig Verführerisches. Trostlose moderne Glasfenster, ohne Geschmack und ohne Harmonie, haben ihm einen Teil seiner Schönheit geraubt. Man beachtet dies Kirchenschiff nur wenig, aber zu unrecht, denn eingehendes Studium offenbart viel Geistvolles. Das Triforium, das bislang nur ein auf die nackte Mauer gelegter Bogengang war, welcher eine Schattenlinie unter die Fenster legte, erhellt sich plötzlich in Saint-Denis. Die Mauer verschwindet dahinter, und das Triforium wird zur Galerie mit Fenstern. Der Schatten des Triforiums verwandelt sich in Licht. Wir befinden uns an dem Zeitpunkt, wo die Leidenschaft für das Licht erwacht, dieses Lichtes voller Träume der Verglasung. Die Architekten wollen von jetzt an durchsichtige, wesenlose Kirchen bauen, wobei der Stein zum leichten Filgran wird, der die Scheiben faßt. Pierre de Montereau ist der erste im Reigen dieser Dichter in der Architektur. Er versucht in Saint-Denis, was er in Saint-Germain des Prés und vielleicht in der Sainte Chapelle in die Tat umsetzen wollte. Das transparente Triforium, das Pierre de Montereau geschaffen hat, wurde bald im ganzen Norden Frankreichs nachgeahmt.

Aber damit nicht genug, niemand hatte vor Pierre de Montereau so klar die aufsteigende Bewegung der Linie hervorgehoben. Die Säulchen, welche die Rippen des Gewölbes tragen, gehen ganz bis hinunter, statt auf den Kapitellen der Pfeiler zu ruhen. Der Pfeiler selbst wird zum Bündel ansteigender Säulchen. Das genügt ihm noch nicht. Die drei Teilungen eines jeden Fensters verlängern sich, reichen viel weiter herunter als das Fenster selbst und bilden die drei Teile des Triforiums. So herrschen in diesem Schiff die vertikalen Linien vor. In allen diesen Zügen gibt sich Pierre de Montereau als ein großer Neuerer des Mittelalters zu erkennen[1]). In Saint-Denis entsteht die Architektur des zweiten Teils des 13. Jahrhunderts, jene, die sich an den Namen Ludwigs des Heiligen knüpft.

Sicherlich hat der Straßburger Architekt seine ersten Versuche unter Pierre de Montereau gemacht. Er hat lebhaft die Eigenart des Kirchenschiffes von Saint-

(1) Ich erwähne die sehr eigenartigen Rosen des Querschiffes nicht, die denen in Notre-Dame in Paris vorangehen.

Denis empfunden. Als er daher nach Straßburg zurückkehrte, und man ihn 1250 beauftragte, das Schiff der Kathedrale wieder aufzubauen, hielt er es für das Beste, das Schiff von Saint-Denis nachzuahmen.

Die Nachahmung ist in der Tat buchstäblich. Wir finden in Straßburg alle Einzelheiten wieder, die wir in Saint-Denis hervorgehoben haben Im Schiff das Triforium mit Fenstern, die vom Gewölbe bis zum Boden niedersteigenden Säulchen, den zum Bündel verwandelte Pfeiler; in den Seitenschiffen der vor den Fenstern hergehende Umgang, die mit Bogen versehene Grundmauer; man sieht, daß der Straßburger Architekt ein ehrfurchtsvoller Schüler des Meisters ist. Er hat sich nur unbedeutende Abänderungen gestattet. Die Rosen an den Fenstern sind statt Nachahmungen von Saint-Denis zu sein, der Sainte-Chapelle nachgebildet. Anderseits sind die Fensterteilungen, statt ohne Unterbrechung bis zum Triforium herabzureichen, durch eine horizontale Einfassung unterbrochen. Dadurch wird die aufsteigende Bewegung der Linien gestört. Der Meister von Straßburg, so bemerkenswert er auch gewesen sein mag, besaß doch nicht den verfeinerten Geist Pierre de Montereaus.

Das Straßburger Schiff ist also eine Nachbildung des Kirchenschiffes von Saint-Denis. Die deutschen Archäologen haben mit der Zeit die Wahrheit eingestehen müssen. Aber dies Eingeständnis drückt sie nicht. Das Kirchenschiff von Straßburg ist, wie sie sagen, allerdings die Nachahmung eines französischen Originales, aber von ganz deutschem Empfinden. Die Verhältnisse sind nicht französisch. In Frankreich erheben sich die Schiffe zu einer unverhältnismäßigen Höhe, aber sie sind eng: sie scheinen zusammengepreßt, um desto höher hinaufzuragen. Nichts dergleichen in Straßburg: das Schiff ist breit und von begrenzter Höhe, die Seele fühlt sich nicht von der Erde losgerissen, sondern — in diesem angenehm maßvollen Raum – empfindet sie Sicherheit und Frieden. In dieser Selbsbeherrschung erkennt man den deutschen Geist.

Es ist unbestreitbar, daß das Straßburger Schiff seine besondere Physiognomie trägt. Es ist wahr, daß die Größenverhältnisse nicht ganz diejenigen der französischen Schiffe sind. Aber die Gründe für diese Unähnlichkeit sind leicht aufzudecken. Die für das 13. Jahrhundert ganz ungewöhnliche Breite des Schiffes war durch die Breite der romanischen Apsis bedingt, die aus dem 12. Jahrhundert stammt, einer Zeit mit ganz anderem Proportionsgefühl. Was die Höhe des Schiffes anbetrifft, so war sie fest begrenzt. Es konnte sich nicht höher erheben, ohne draußen den schönen, vieleckigen Turm vollkommen zu verdecken, der sich über der Kreuzung des Querschiffes erhebt. Es überschneidet ihn schon und nimmt ihm dadurch von seiner Grazie. Der Architekt von Straßburg war also nicht frei, die Dimensionen seines Schiffes waren ihm gegeben. Es war seine Geschicklichkeit, aus dieser Notwendigkeit eine Schönheit zu machen. Man sieht, es war nicht der deutsche Geist, welcher die Proportionen des Schiffes von Straßburg bestimmte.

Kommen wir jetzt zu der berühmten Fassade, die man als das Meisterwerk Erwins erklärt hat, d. h. der deutschen Kunst.

Die Fassade des Domes zu Straßburg ist nicht das Werk eines Wurfes: mehrere Architekten haben daran gearbeitet, und die obern Partien sind nicht im Einklang mit dem ursprünglichen Plan. Die erste Idee kommt aber trotzdem klar zum Ausdruck. Diese Fassade ist von einem aus Paris heimkehrenden Architekten entworfen, der Notre Dame heiße Bewunderung zollte. Nichts schien ihm größer in der Auffassung, als jene großen horizontalen Linien, die durchschnitten werden

von mächtigen, vertikalen Strebepfeilern, welche die Einteilungen so klar hervorheben. Nichts schien ihm glücklicher angebracht, als die prachtvolle Rose, die der Fassade einen Mittelpunkt gibt. Da ist sein Vorbild zu finden, und er arbeitete es bis auf die Altertümlichkeiten durch. Bei Notre Dame in Paris stecken die Portale noch flach in der Fassade. In Laon dagegen treten die drei Portale hervor, bilden drei Vorhallen, die jede ihre Bedachung haben. Der Typ von Laon behielt die Oberhand, er verwandelte die Portale in Triumphbögen und gestattete die Vermehrung der Statuen. In der Art sind die Portale von Amiens, Reims und Bourges. In Chartres waren die Portale wie in Paris aufgefaßt worden, aber späterhin schob man große mit Statuen bedeckte Steinbaldachine vor. Obwohl dem Architekten von Straßburg fraglos diese Fortschritte nicht unbekannt waren, blieb er seinem Vorbild doch getreu. Er ließ seine Portale nicht hervortreten, sondern wie bei Notre Dame, treten allein die Strebepfeiler etwas aus der Fassade heraus.

Sind auch die großen Züge der Straßburger Fassade dieselben wie bei Notre Dame, so sind die Einzelheiten doch verschieden[1]). Nichts natürlicher als das. Die Fassade von Notre Dame ist ungefähr im Jahre 1200 begonnen, die von Straßburg etwa 1277. Die Fassade von Straßburg ist daher im Stil fortgeschrittener; sie erscheint uns viel weniger einfach, bereichert durch eine Reihe neuer Ornamente. Jedoch stammen sonderbarer Weise mehrere dieser Verschönerungen auch von Notre Dame, diesmal nicht mehr von der Hauptfassade, sondern von den älteren Fassaden der Kreuzflügel. Es ist bekannt, daß Jean de Chelles die Querschiffe von Notre Dame im Jahre 1258 vergrößerte. Die Portale dieser Querschiffe sind von einem bis dahin beispiellosen Reichtum. Das Hauptmotiv ist eine wunderbare Rose, der leichte Stein wirkt wie die Filigranarbeit eines Goldschmieds und bildet nur noch die Fassung für die Saphir- und Smaragdscheiben. Diese, von zarten kleinen Kreisen umgebene, in einem Quadrat liegende Rose, ist eine der vollkommensten Schöpfungen des Mittelalters. Eine durch Schwippbogen verlängerte Galerie in Durchbrucharbeit trägt noch zu ihrem Reichtum bei.

Das Portal selbst bewahrt nicht mehr die Einfachheit früherer Zeiten; in der unmittelbaren Nachbarschaft der blendend schönen Rose, wäre diese ärmlich erschienen. Ein hoher, feinumrissener Giebel überragt es, und Fialen stehen an jeder Seite. Zwei schöne Bogen, die selbst auch wieder mit Wimpergen versehen sind, vergrößern es und täuschen von weitem eine Fassade mit drei Portalen vor. Bis zu den Strebepfeilern ist alles mit Schwippbogen, Giebeln und Fialen geschmückt. Wir sind in einem neuen Zeitalter, wo es dem Architekten wie eine Schande vorkommt, wenn er die nackte Mauer sehen läßt.

Diesen beiden Querschiffen von Notre-Dame hat der Architekt von Straßburg die Einzelheiten seiner Fassade entliehen.

Zunächst erkennen wir die große, von kleinen Kreisen flankierte, in einem Quadrat gerahmte Rose wieder. Sie wäre der Pariser völlig gleich, wenn nicht ein neues Ornament, eine übersponnene Arbeit an ihrer Achse befestigt wäre. An den Portalen finden wir die spitzen Wimperge durchbrochen von Kreisen. An den Seiten der Portale, auf den Strebepfeilern, sehen wir die von Giebeln überragten Bogen von Notre-Dame wiederkehren. Wie in Paris bauen sich die Schwippbogen

(1) Unter den alten Entwürfen zur Fassade, die in Straßburg aufbewahrt werden, ist einer, auf dem die Nachahmung von Notre-Dame noch deutlicher zu sehen ist. Darauf läuft unterhalb der Rose eine Galerie entlang, die sofort an die *„galerie des rois“* von Notre-Dame denken läßt; oberhalb der Rose ersetzen zierliche Schwippbogen mit Spitzsäulen die entzückende Hängebrücke von Notre-Dame in Paris.

zwischen Portal und Rose übereinander. Die Nachbildung ist überraschend. Die Fassade von Straßburg ist keine andere als die von Notre-Dame in Paris, mit dem Schmuckwerk ihrer Querschiffe.

Trotzdem hat diese Fassade etwas merkwürdig Eigenartiges. Der Straßburger Architekt hat mit der reichen Phantasie Jean de Chelles' seine Träume verschmolzen. Er hat vor Mauer und Fenster ein ganzes Gitterwerk ungewöhnlicher Teilungen gespannt. Man denkt unwillkürlich an die straffen Saiten einer riesigen Harfe. Es scheint, als ob bei dem leisesten Lüftchen die ganze Kathedrale leise klingen müßte. Wir überschreiten hier die Grenzen der Kunst; die Architektur macht den Eindruck, als wollte sie sich in Musik auflösen.

Wer hat all dies Wunderbare erträumt? Ist es Erwin, wie die Deutschen es gern haben wollen? Wir wissen es nicht. Von Erwin sind nur zwei Dinge als sicher bekannt, daß er im Jahre 1316 an der Kapelle der Heiligen Jungfrau arbeitete und daß er 1318 starb. Wir wissen nicht einmal, welches Alter er erreichte, so daß es uns schlechterdings unmöglich ist herauszufinden, ob er wirklich der Urheber einer Fassade ist, deren erster Stein 1277 gelegt wurde.

Dieser Einfall des Straßburger Architekten ist sicherlich nicht französisch, aber er ist auch nicht deutsch. Deutschland hat vor diesem Zeitpunkt nichts Ähnliches gebracht. Es bleibt eine isolierte Schöpfung.

So sieht man, daß die Fassade des Straßburger Münsters ebensowenig deutsch ist wie das Schiff. Worauf beschränkt sich also der Anteil Deutschlands? Auf das Stockwerk des nördlichen Turmes, der die Spitze trägt nnd auf diese Spitze selbst. Der Nordturm wurde von dem Schwaben Ulrich von Ensingen zu Anfang des 15. Jahrhunderts vollendet, und die von 1419 bis 1439 errichtete Spitze von Johann Hültz aus Köln. Es ist der berühmteste Teil des Straßburger Münsters und der wenigst schöne. Viollet-le-Duc, der unverdächtig ist, da er vor dem Kriege 1870 schrieb, und der keinerlei Vorurteil gegen die deutsche Kunst hatte, gab über die Spitze von Straßburg folgendes strenge Urteil ab: „Es ist eine verfehlte Arbeit von mittelmäßiger Ausführung."[1]) Im übrigen zollt er dem Wissen und dem aufrichtigen Bestreben des Architekten volle Anerkennung. Man könnte vielleicht hinzufügen, daß man in dieser merkwürdigen Auffassung einige der auffälligsten Züge des deutschen Geistes findet: die Freude am Kolossalen, am unendlich Verwickelten, tiefes mit unermüdlicher Geduld gepaartes Wissen, welches aber weder Klarheit noch Schönheit zu wecken vermag.

VII.

So hat während des ganzen 13. Jahrhunderts Deutschland nur zu kopieren verstanden, was Frankreich machte. Wir haben längst nicht alle diese Nachahmungen erwähnt, nur die augenfälligsten haben wir hervorgehoben.

Wir stehen nun also vor dem 14. und 15. Jahrhundert. Durch Frankreich angelernt, wird Deutschland endlich zeigen können, was es selbst ist und kann. Tatsächlich geben am Ende im Mittelalter die europäischen Völker der gotischen Architektur, die sie von uns übernommen hatten, einen nationalen Charakter. England schafft den Perpendikel-Stil und seine feenhaften Gewölbe in Fächerform, die so bezaubernd sind, wie die Einfälle eines Shakespeare. Nichts ähnelt einem französischen Bauwerk weniger, als die Kapelle Heinrichs VII. zu Westminster. Italien schafft nichts, aber es bildet die französische Architektur so von Grund aus um,

(1) Dictionnaire de l'Architecture, Band V, S. 442.

daß sie nicht wiederzuerkennen ist. In seinen gotischen Kirchen ahnt man bereits den Geist der Renaissance. Man erkennt darin den dem Italiener angeborenen Sinn für die Raumverschwendung, seine ausgesprochene Vorliebe für die horizontale Linie. Ihr Proportionsgesetz ist das genaue Gegenteil des unsern: ihre Kirchenschiffe sind breit und von mittlerer Höhe, unsere sind schmal und hoch. Als Söhne des Altertums haben die Italiener, trotz gegenteiligen Anscheines, nur eine Architektur gehabt. Auch Spanien gibt der gotischen Architektur den Aufdruck seines stolzen Geistes. Es baut eine Kirche in der Kirche; der von Mauern abgeschlossene Chor erstreckt sich bis in die Mitte des Schiffes. Über das Gewölbe stellt es eine durchbrochene Laterne, Cimborio genannt. Alten Kapellen fügt es neue, immer größere, reichere hinzu. Vor allem aber schmückt es die Kirche mit einem Reichtum aus, welcher alle Vorstellungen übertrifft. Die Fassaden mit ihren großen Wappenschildern, die Altarblätter der Hochaltäre, welche bis zum Gewölbe aufsteigen und vom Golde Amerikas erglänzen, die mit Statuen beladenen Verschläge des Chors, die Chorstühle, die von der Einnahme Granadas erzählen, sind das Abbild des großen Spaniens der katholischen Könige.

Und was tut Deutschland derweil? Nicht allein erschafft es nichts Neues, es läßt unter seinen Händen auch noch alles verarmen. Nicht wir, sondern der bekannteste deutsche Archäologe redet so. Hören wir ihn selbst: „Deutschland hatte an dem Frühling und Sommer der gotischen Kunst kaum teilgenommen, aber es erlebte einen langen Herbst. Es hat in der Zeit viel gebaut, und durch die Zahl seiner Bauwerke steht es an erster Stelle. Bedauerlicherweise erhebt sich die deutsche Gotik am Ende des Mittelalters nicht ein einziges Mal zu der Höhe, zu der sich dieselbe Kunst noch in Frankreich, England und Spanien erhebt. Die deutsche Gotik von damals trägt den unbestreitbaren Stempel der Mittelmäßigkeit und Verflachung“[1]). Das liegt daran, daß die deutsche Kunst nicht mehr die großen Vorbilder von früher hat, sondern vorgibt, sich selbst zu genügen. In Deutschland ist die Kunst des 15. Jahrhunderts nicht mehr die der Herrscher oder der Bischöfe, sondern die der Bürgerschaft. Das durch den Handel bereicherte Bürgertum läßt Gemeindekirchen und Kapellen bauen, die sein Spiegelbild sind. Dehio charakterisiert diese Kunst mit einem für seine Landsleute grausamen Wort: „hausbackene Plattheit“ — diese nationale Plattheit fühlen die Deutschen selbst und leiden darunter. Goethe behauptete, sich von dieser Art Kunst befreit zu fühlen, als er Italien sah.

Die außerordentliche Vereinfachung ist es, die der deutschen Architektur des 15. Jahrhunderts zum Charakterzug wird. Über alle anderen trägt der wenigst komplizierte Typus, der der Hallenkirchen mit drei gleichhohen Schiffen, den Sieg davon. Kein Querschiff, kein Umgang; nüchterne Formen, wie vorausbestimmt für den lutherischen Kultus. Das einzige Besondre an diesen kalten Kirchen ist das Netz- oder Sterngewölbe. Aber auch dieses Gewölbe hat Deutschland nicht erfunden, es erhielt es aus England. Zuerst taucht es in der Herrschaft der Deutschordensritter und in der Marienkirche in Lübeck auf, d. h. in Seegebieten, welche der Handel mit England verband. Auch da zeigen sich die deutschen Architekten ihren Lehrern sehr untergeordnet: „Wenn man das deutsche Gewölbe mit dem englischen vergleicht, so fällt der Vergleich für Deutschland wenig günstig aus.

(1) Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Band II, S. 315. (Dieses Zitat ist nicht nur durch seine Ungenauigkeit, sondern auch dadurch, das Mâle den Satz unvermittelt abbrach, in seinem Sinn entstellt. Der Übersetzer.)

Die Rippen sind magerer, sie heben sich weniger vom Grund ab, und die schönen Schlußsteine, die den englischen Gewölben so viel Reichtum geben, sind nicht vorhanden. Wenn man diese Gewölbe nur durch Deutschland kennt, kann man sich keinen Begriff davon machen, welche Kraft, welche Fülle und welche Pracht des Ausdrucks sie erreichen können" [1]).

Wir verzichten auf mehr. Das wird aus der Architektur des „auserwählten Volkes", wenn es seinem eigenen Genius überlassen bleibt.

So fallen die alten Legenden in sich zusammen. Deutschland hatte uns an den Geist des deutschen Architekten und Steinschneiders glauben machen wollen. Es zeigte uns diesen poetischen Wanderburschen, wie er, den Stock in der Hand, Franken und Bayern durchwandert. Von der Bauhütte in Würzburg ging er zur Bauhütte in Regensburg. Er wanderte, den Blick zum Himmel gerichtet. Im Wald trank er aus der Quelle, hier blieb er und lauschte der Glocke, betete in den Kapellen von Notre-Dame, bewunderte die Blumen. Er häufte Schätze in seinem Herzen. Aus dieser Poesie besteht die deutsche Kirche. Geheimnisvoll war sie wie der Wald, ihre Verglasung trug die Farbe der Quelle und des Himmels; ihre Kapitele trugen einen aus den Blumen des Weges geflochtenen Kranz.

Das alles war Lüge. Der deutsche Künstler hat nie schaffen können, er hat immer nur nachzuahmen gewußt. Er hat keine der Formen, keinen Schmuck seiner Kirche erfunden; der Dichter, der Beschauer, der Schöpfer — ist nicht der Deutsche, sondern der Franzose — der hat es verstanden, seinen Werken die religiöse Schönheit der Welt zu geben.

Wenn man Deutschland „seine Rechte" auf die gotische Kunst geltend machen hört, glaubt man einen Numiden, der sich einen Tempel und eine Säulenhalle in seiner afrikanischen Stadt erbaut hat, sich als den Schöpfer der griechischen Kunst brüsten zu hören. Der deutsche Künstler ist der ehrbare Meistersinger von Nürnberg: er kennt alle Regeln der Kunst, seine Grammatik, die Syntax, das Versmaß, es fehlt ihm nur ein ganz kleines Etwas: das Genie.

(1) Dehio und Bezold, Band II, S. 328.

Anmerkung der Schriftleitung: In Nr. 15 der KUNST-CHRONIK fühlt sich Herr Tietze berufen, unter Aufwand allgemeiner Redensarten die Deutsche Kunst gegen Herrn Mâle in Schutz zu nehmen und den MONATSHEFTEN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT den hier erfolgten Abdruck vorzuwerfen. Der Schriftleitung genügt demgegenüber die Tatsache, daß die Leser dieser Zeitschrift den Ausführungen des Herrn Mâle mit Interesse gefolgt sind und daß einige der berufenen Vertreter deutscher Kunstwissenschaft in dem nächsten Heft ihrerseits zu der Darlegung des französischen Gelehrten Stellung nehmen werden.

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

Mit fünfzehn Abbildungen auf sieben Tafeln

Von PAUL ZUCKER

Gleich den Architekturdarstellungen auf Gemälden stehen die Raumbildungen und Bauten auf der Bühne zu den wirklichen Bauwerken ihrer Epoche in einer eigenartigen Beziehung. Von technischen Bedingungen und ökonomischen Voraussetzungen vollkommen gelöst, lassen sie den Stilwillen der Zeit ungehemmt in Erscheinung treten[1]), ja der Begriff des Theaters bringt fast selbstverständlich sogar eine gewisse Übertreibung in formaler und dimensionaler Hinsicht mit sich. Andererseits wirken auch wirklich errichtete Bauten — im Spezialfalle des Klassizismus auch Ausgrabungen, Ruinen usw. — so stark auf den allgemein vorhandenen Kreis fester optischer Vorstellungen, daß man verlangt, ihre Nachbildungen oder Schöpfungen ähnlicher Art auf der Bühne zu sehen. Der Architekt des Bühnenbildes wird also im Sinne seiner Zeit „ideale" Raumschöpfungen zu komponieren versuchen.

Bis in die siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts herrschte der Stil der Bibiena, ein ausgesprochen illusionistischer Barock, fast auf allen europäischen Bühnen von einiger Bedeutung. Das Schaffen der Theaterarchitekten und Dekorationsmaler war ja im achtzehnten Jahrhundert ein vollkommen internationales, — die Theater in Rom und St. Petersburg, Potsdam und Versailles, Amsterdam und Bologna folgten in der Ausgestaltung ihrer Bühnen den gleichen optischen Gesetzen, ja vertrauten sie oft dem gleichen Künstler an. Die durch die Erfindung der Winkelperspektive[2]) entstandenen Möglichkeiten einer unbeschränkten Tiefenillusion führten im Laufe ihrer Weiterentwicklung in Verbindung mit den allgemeinen formalen Tendenzen des ausgehenden Barock zu einem überaus gesteigerten, ja fast hemmungslosen Rausch der Formen, der naturgemäß auf dem Theater noch stärker in Erscheinung trat, als bei der kirchlichen und bürgerlichen Baukunst und Dekoration. Flächen und Körper werden aufgelöst,

(1) Vgl. Burckhardt, Gesch. d. Ren., § 32 a.

(2) Vgl. P. A. Pozzo. Perspectiva pictorum atque architectorum partes II. Romae 1693 bis 1700. Die deutsche Übersetzung davon erschien: I. Teil übersetzt von Johannes Boxbarth. Augsburg 1708. II. Teil übersetzt von Georg Konrad Bodener. Augsburg 1709. Andere deutsche, italienische, selbst englische Ausgaben folgen. Über Bühnendekoration ausführlich in: A. Pozzo Der Mahler und Baumeister Perspectiv / Zweyter Teil / Worinn die allerleichteste Manier / wie man was zur Baukunst / gehörig / in der Perspective bringen solle / berichtet wird / Augsburg 1749. Vgl. ferner Ferdinando Galli-Bibiena: Disegni delle scene che servano alle due opere che si rappresentano l'anno corrente nel Reggio Teatro di Torino. Torino o. J., ferner Ferdinando Galli-Bibiena, L'Architectura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive considerazioni pratiche usw. Parma 1711 Aus diesem Werk speziell „la IV. Parte: Un brieve discorso di Pittura e la Prospettiva per li Pittori di Figure, colla nuova prospettiva delle Scene Teatrali vedute per angolo, oltre le praticate da tutti gli altri." und endlich: Ferdinando Bibiena: Direzioni a Giovanni Studenti nel disegno d'Architettura civile. Bologna 1731 und Ferdinando Bibiena: Direzioni della Prospettiva teorica: Parte terza: Della Prospettiva delle Scene Teatrali di nuove invenzione. Parma 1732. Vgl. auch einzelne Hinweise bei: A. Schwedler. Zur Perspective des Theaters. Zeitschrift für Bauwesen 1859. Endlich L. Burmester. Grundlehren der Theaterperspective. Allgemeine Bauzeitung 1884.

kaum kann man noch bei den dargestellten Gebäuden und Innenräumen von einer „Architektur" sprechen, so verwirrend fluten die Formen über die Bühne, ungebändigt durch tektonische Fügung, aber immer tiefenillusionistisch überzeugend, — ein Spiel mit dem Begriff der optischen Täuschung.

Zu dieser Entwicklung steht die klassizistische Bühnendekoration in denkbar stärkstem Gegensatz. Teilweise sogar unter bewußtem Verzicht auf die perspektiv-technischen Errungenschaften der Pozzo, Bibiena und ihrer Gefolgschaft, knüpft sie an die symmetrisch-architektonischen Bildungen des siebzehnten Jahrhunderts wieder an, abstrahiert vom Raum und kehrt zu einer mehr flächenhaften Gestaltung wieder zurück. Eine, wenn auch zurücktretende Richtung der Bühnendekoration hatte ja den Zusammenhang mit den Schöpfungen des siebzehnten Jahrhunderts wenigstens in formaler Hinsicht niemals ganz aufgegeben. Doch fügte sich diese Richtung im großen Aufbau des ganzen Raumes doch der winkelperspektivischen Zerlegung des Bühnenbildes. Diese Hüter der Tradition sahen in Übereinstimmung mit den Vertretern der eigentlichen großen Architektur in Frankreich ihren Ausgangspunkt in Palladio — genauer gesprochen in dessen teatro olympico zu Vicenza. Ihre zwar in palladiesk-klassizistischen Formen, aber auf barocke illusionistische Tiefenwirkung hin komponierten Bühnenbilder konnten infolge dieser inneren Antinomie kaum wirken und bildeten ein unorganisches Zwischenglied der künsterischen Entwicklung. Man verzichtete eben nicht leichten Herzens auf die Errungenschaften Ferdinandos Bibienas. Noch 1785 hebt Arteaga[1]) die durch Ferdinando eingeführte „maniera di veder le scene per angolo" als ausschlaggebend für die ganze Geschichte des Dekorationswesens hervor. Er nennt ihn den „Paolo Veronese des Theaters". „Durch ihn entfesselt sich das Theater aus der Knechtschaft, in der es die Maschinenmeister führten."

Die Entwicklung des klassizistischen Bühnenbildes vollzieht sich nun in drei verschiedenen Komplexen künstlerischer Umbildung. Sie sind begrifflich scharf auseinanderzuhalten, wenn sie zeitlich auch teilweise parallel laufen. Als grundlegend muß die stilistische Umformung des Bildeindruckes angesehen werden, zugleich der einzige dieser Umbildungsprozesse, der sich ungefähr von 1725 an fast ein Jahrhundert lang, allmählich und organisch aus Gegebenem erwachsend, abwickelt. Er wird gekennzeichnet durch die Namen Servandoni, Dumont, Piranesi, Basoli — eine Nebeneinanderstellung, die ebenso wie die noch folgenden keine Wertung bedeuten soll. Als zweites muß der Versuch einer architektonisch-dispositionellen Umformung betrachtet werden, wie er in einer Reihe von Reformen, die plötzlich nach 1760 einsetzten, gegeben ist. Repräsentanten dieser Bewegung sind u. a. Arnaldi, Milizia, Morelli, Cochin. Als dritter und letzter Komplex sind die Entwürfe anzusehen, die zu einer dimensionalen Umformung der Bühne vom räumlichen zu einem reliefartigen, mehr flächenhaften Aufbau führen wollten. Hier sind Breysig und Pujoulx, Catel, Langhans, Weinbrenner und endlich Schinkel zu nennen.

Diese dreifache Gliederung ergibt das Skelett einer systematischen Darstellung — einer Darstellung, die notwendiger Weise den Entwicklungsprozeß einfacher und folgerichtiger erscheinen läßt, als er sich in Wirklichkeit abgespielt hat. Es darf bei allem Folgenden nicht vergessen werden, daß auch nach dem Aussterben der Bibiena die Familien Quaglio und Gagliardi, ein Colomba und

(1) Vgl. Stefano Arteaga: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. Venezia 1785.

Fabris, kurz die Überzahl anderer Künstler der Bühnendekoration ruhig in bibieneskem Stile weiter arbeiteten, im besten Falle eklektizistisch einige Anregungen aufnahmen und — natürlich unorganisch — ihrem Werke einfügten.

I. DIE STILISTISCHE UMFORMUNG

Servandoni gibt als erster bereits die formale Grundlage des klassizistischen Bühnenbildes vollständig. Er knüpft in gewissem Sinne an die einfachen symmetrischen Bildungen des siebzehnten Jahrhunderts an, italienische (Parigi, Hieronimo und Girolamo Fontana, die Mauri, Sabbatini) und französische (Bérain, Marot, Lepautre, Israel Sylvestre) Anregungen verwertend und weiterbildend. Gemeinsam ist ihm und seinen Vorbildern vor allem die Symmetrie des Aufbaues — im Gegensatz zu den bibienesken Schöpfungen und ein gewisser Verzicht auf die Mittel perspektivischer Steigerung, wie die Verwendung von Torbogen-Durchblicken, gebrochenen Treppenanlagen in schräger Aufsicht, Kolonnadenreihen usf. Der Einfluß seines Lehrers Giovanni Paolo Pannini wirkte dauernd auf Servandoni nach und wurde noch verstärkt durch den Eindruck der römischen Altertümer, die er, wie später auch Piranesi, auf das Genaueste aufmaß und abzeichnete. Für einen Künstler mit derartig ausgesprochen klassischen Tendenzen war natürlich Paris der geeignete Ort, zur Wirkung zu kommen. Gegenüber dem zwischen 1700—1730 in seiner Blüte stehenden Hochbarock hatte die Reglementierung der Baukunst durch die Gründung der Bauakademie 1671 einen festen Rückhalt im Sinne des paladianischen Klassizismus geschaffen. Die Verkröpfungen und Asymmetrien Borrominis und seiner Nachfolger werden verworfen, als einzig maßgeblich gilt die Antike und der immer wieder erneuerte Hinweis auf Rom und seine Formenwelt[1]). „Die natürliche Schönheit und Anmut der Antike" sollte zurückgewonnen werden[2]), ohne daß sich deswegen die Studien der angehenden Architekten in archäologische Kleinforschungen verloren. Die theoretischen Werke Claude Perraults, Davillers und des jüngeren Blondel wirkten ebenfalls stark mit zu einer immer weitergehenderen Akademisierung der Baukunst. In dieser Umgebung konnten natürlich die antikisierenden Festdekorationen Servandonis gewürdigt werden, der 1724 Dekorationsdirektor der Oper wurde. Auch seine Kirchenarchitektur St. Sulpice ist fast nicht als Raumschöpfung, sondern als Theaterdekoration aufzufassen, andrerseits können aber auch die meisten seiner Dekorationsentwürfe ohne technische Schwierigkeiten in reale Bauten übersetzt werden. Die Archetektur des „grand gout", wie seine Werke im Gegensatz zu den Rokokoschöpfungen benannt wurden, übertrug er ohne weiteres und als erster auf die Bühne und bewirkte so, daß seine Entwürfe den damaligen Pariser Bauwerken mehr ähnelten als das, was man sonst in Paris auf der Bühne bewunderte[3]). Für das Pathos der damaligen französischen Dichtung boten seine Bühnenbilder natürlich durchaus den entsprechenden formalen Rahmen. So fließen denn auch die Besprechungen seiner Dekorationen im „Mercure de France" von Lob über. Von einer Vorstellung des „Orion" wird rühmend hervorgehoben, daß man, trotzdem sie, als eine der wenigen Servandonischen Schöpfungen, ausnahmsweise in Winkelperspektive aufgebaut war, nirgends zwischen die Kulissen sehen

(1) Vgl. P. Klopfer. Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911.
(2) Vgl. F. Blondel. Cours d'Architecture. Paris 1683.
(3) Vgl. C. Gurlitt. Geschichte des Barockstiles. Stuttgart 1886—88.

konnte[1]). Im nächsten Jahre dekorierte er „Pyramus und Thisbe" und den „Theseus"[2]). Zum Teil arbeitete er mit Boucher zusammen, der ihm vor allem die Figurenstaffage in seine Architekturen hineinzeichnete. Man empfand dieses Fixieren der menschlichen Figur auf der Dekoration damals nicht als geschmacklos. Als Servandoni später die Salle des machines übernimmt, überläßt er die Oper dem Boucher ganz, der Chefarchitekt und Dekorateur mit einem Gehalt von 20000 Livres wird.

1743 stattete dann Boucher bereits das Ballett „Les Indes galantes" selbständig aus. 1744 entwarf er die Dekorationen für die berühmten „Fêtes des chinoises" von Noverre. Noch 1746 zeigt sich in den Architekturen der von ihm entworfenen Bühnenbilder zu der Oper „Persée" von Quinault und Lully der Einfluß Servandonis deutlich[3]). Die Dekorationen sind noch streng symmetrisch aufgebaut, sie bestehen im wesentlichen aus aufgelösten Nischenarchitekturen mit tempelartigem Hintergrund. Die Formen sind allerdings viel barocker als bei Servandoni, eine reiche Verwendung von Trophäen und Plastiken zeichnet den Aufbau aus. Wie sehr er ohne jeden archäologischen Skrupel arbeitet, zeigen noch deutlicher seine Entwürfe für das Opernballett „Athys", das 1747 zur Aufführung gelangt. Er gibt dort alle antiken Gebäude mit gewundnen (!) Säulen und schaltet überhaupt sehr frei mit den architektonischen Grundformen. Sehr richtig bemerkt ein Zeitgenosse über diese Dekorationen: „C'est l'œuvre d'un peintre, qui s'est mêlé d'architecture sans en connâitre les vrais principes[4])." Für solche Schnitzer entschädigte aber Boucher durch die Pracht der Ausstattung und vor allen Dingen durch technische Erfindungen, die neue Effekte ermöglichten. So wurde das „Palais du fleuve Sangar" im „Athys" durch einen ständig laufenden, von hinten durchleuchteten Wasserfall dargestellt, der den größten Eindruck bei den Zuschauern hinterließ. 1748 verläßt er die Große Oper, da ihn andere Aufgaben lockten. Doch malt und entwirft er noch Dekorationen für Monet, den Direktor der Opéra comique, für dessen Théâtre de la Foire. Auch für das Liebhabertheater der Pompadour, das „Théâtre des petits Apartements" und für das Theater von Bellevue schafft er Ausstattungen[5]). Später, nach 1760, kehrt er wieder zur Großen Oper zurück und entwirft die Dekorationen und Kostüme zu einer ganzen Reihe von Aufführungen: „Castor et Pollux", 1764, „Thesée", 1765, „Sylvia" 1766, und dem Ballett „Titan et Aurore", 1768. Seine Beschäftigung mit den Theaterdekorationen spiegelt sich übrigens auch in den Entwürfen zu seinen Gobelins deutlich wieder, z. B. ist „Ariadne et Bacchus" ganz im Sinne eines Bühnenbildes komponiert.

Doch kehren wir wieder zu Servandoni zurück. Im Laufe von achtzehn Jahren entwarf er für die Königlichen Theater in Paris über sechzig Dekorationen, von denen jedesmal die eigentlichen großen Architekturen, wie der „Palast von Ninive", ein „Tempel der Minerva" und ähnliche Entwürfe als besonders geglückt erscheinen. Natürlich arbeitet er nicht nur in Paris, sondern auch im Auslande und auch mehrfach in Deutschland. In Dresden wurde am

(1) Vgl. Mercure de France. Paris 1728.
(2) Vgl. Mercure de France. Paris 1729.
(3) Vgl. P. Mantz. Francois Boucher. Paris 1880. Ferner A. Michel. Francois Boucher. Paris 1889. Vor allem aber vgl. Edm. et Jul. Boncourt. L'Art au XVIII siècle. Paris 1881.
(4) Vgl. Lettres sur la peinture et sculpture et architecture à M. . . . . Paris 1749.
(5) Vgl. G. Bapst. Essai sur l'histoire du théâtre. Paris 1893.

20. Januar 1755 die erste Vorstellung der Oper „Ezio" veranstaltet, zu der er die Dekorationen entworfen hatte. Er war „expresse hierzu aus Paris verschrieben worden und ... das natürliche und künstlerische in denen prächtigen Verwandlungen und Dekorationen darbey auf eine ausnehmende Art zu zeigen sich beflissen". Rom bei nächtlicher Beleuchtung, ein Garten mit natürlichem Springbrunnen und Wasserfall und das Kapitol werden als besonders gelungene Bühnenbilder erwähnt. Die Maschinen, durch den Theatermaschinenmeister Reuß geleitet, erforderten mit der Beleuchtung durch mehr als 8000 Lichter und Lampen 250 Personen zur Bedienung. Im Triumphzuge des Aetius, der alles, was Dresden bis dahin gesehen, überstrahlte, erschienen 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampeltiere usw.[1]). Im nächsten Jahr arbeitete er zusammen mit Oeser an den Dekorationen für die „Olimpiade" von Metastasio und Hasse[2]). 1763 wurde er wieder nach Deutschland berufen, und zwar an den Stuttgarter Hof, um mit Innocente Colomba und Noverre zusammen zu wirken. Der Herzog hatte ihn am 24. Juli mit einem Gehalt von 15000 M. angestellt, außerdem hatte er freie Wohnung, Pferd und Wagen usw.[3]). Er mußte im Verein mit zwei von ihm mitgebrachten Gesellen 14 Dekorationen herstellen, d. h. sie entwerfen und ihre Ausarbeitung überwachen. Die Einigung mit Colomba wurde dadurch erleichtert, daß dieser stilistisch keine besondere Eigenart aufwies. Das Resultat der Zusammenarbeit des Meisters mit diesem mehr handwerklich geschulten Techniker der Bühne war die am 11. Februar 1764 zur Aufführung gelangende Oper Jommellis „Demofoonte" und das Ballett des Noverre „Der Tod des Nykomedes" im gleichen Jahr. Die überaus prachtvollen Dekorationen fielen besonders durch die Verwendung von transparenten Architekturteilen auf. Wesentlich erscheint bei den Schöpfungen Servandonis, daß er Architekturen, Räume usw. nicht mehr in ihrer ganzen Größe auf die Bühne bringt, sondern sich damit begnügt, nur den untern Teil dieser Gegenstände wiederzugeben. So überläßt er es der Phantasie der Zuschauer, diesen Ausschnitt nach oben hin zu ergänzen. Durch die vor ihm gebräuchliche Art, die darzustellenden Objekte möglichst in ihrer ganzen Höhe auf die Bühne zu bringen, erschien die Perspektive des Gesamtbildes stets verunglückt und das Mißverhältnis zwischen der Größe des Schauspielers und der der Kulissen besonders evident.

Eng verbunden mit seiner Tätigkeit für das Theater ist seine Mitarbeit bei der Ausgestaltung von Festen, für die Komposition von Feuerwerken und ähnliches. So entwarf er zur Geburtstagsfeier des Dauphin 1730 eine großartige Feuerwerksarchitektur[4]). Auf acht voneinander getrennten Flößen, die auf der Seine schwammen, war eine achtteilige Landschaft aufgebaut. Ihr Mittelstück bildet eine schroffe Felsengegend, die von einem Regenbogen überspannt wird, auf diesem Regenbogen thront Iris. Rechts und links sind schwimmende flache

(1) Vgl. M. Fürstenau. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861.

(2) Vgl. C. Justi. Winkelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898.

(3) Sehr ausführlich über diese Stuttgarter Festaufführungen vgl. J. Sittard. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe. Stuttgart 1890—91, ferner R. Krauß. Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttgart 1908, ferner Einleitung zu: Ausgewählte Ballete Stuttgarter Meister aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hrsgb. von H. Abert. Denkmale deutscher Tonkunst, Bd. 43, 44. Leipzig 1913.

(4) Vgl. Description De La Feste Et Du Feu D'Artifice ... Au Sujet De La Naissance De Monseigneur Le Dauphin ... Paris 1730.

Gartenparterres mit großen Brunnenplastiken angeordnet, dazwischen Fabeltiere und Gondeln in japanisierender Art. Während diese Kompositionen formal immerhin noch keine besonders charakteristischen Momente darbieten, zeigt das entzückende Wasserfest, das Servandoni 1740 gelegentlich der Hochzeitsfeierlichkeiten in Paris ausrichtete[1]), architekturgeschichtlich eigenartige Anordnungen. Ein Pavillon war in der Mitte der Seine als Zentralbau errichtet (Abb. 1). Er bildete gleichzeitig den Standort für die Musik, wie den Mittelpunkt der Illumination und des Feuerwerks. Alle Architekturteile dieses umfangreichen Säulenbaues mit Kolonnaden und Treppenanlagen waren, wie die Unterschrift ergibt, transparent und von innen heraus erleuchtet. In der Gesamtansicht schließt sich die Seine mit ihren Wasserarchitekturen, der erleuchteten Insel, ihren Gebäuden und den schwimmenden riesenhaften Wassertieren zu einer großartigen Komposition zusammen, die bei aller Phantastik im einzelnen doch ihren strengen Stil wahrt. Den Hintergrund bildete ein von Salley angeordnetes Feuerwerk, das selbstverständlich sich der architektonischen Fügung vollständig einordnete. In ähnlicher Form wurden die Feste der Stadt Straßburg von 1744 und das Hochzeitsfest des Dauphin 1745 und 1747 in Paris, sowie die Krönungsfeier Franz I. im Haag gefeiert und veröffentlicht[2]). Alle diese Feste waren zwar nicht von Servandoni selbst mehr entworfen, aber doch noch von ihm beeinflußt. In ihrer zeitlichen Folge erscheinen übrigens diese Festarchitekturen je später, desto mehr gelockert in ihrem Aufbau und desto willkürlicher in ihrer Anordnung, woraus zu schließen ist, daß sein Einfluß gegenüber den allgemeinen Zeittendenzen des Rokoko allmählich mehr zurücktritt.

Endlich muß noch bemerkt werden, daß Servandoni auch der Erfinder sogenannter stummer Schauspiele ist, also der Anreger der späteren Dioramen und Panoramen. Diese stummen Schauspiele zeigten lediglich Folgen von Dekorationen, die, unbelebt von Schauspielern, Architekturen und Landschaften auf die Bühne brachten. Zu solchen stundenlang währenden „Spectacles de Décoration" hatte Servandoni die Geschichte der Pandora, des Tasso, von Hero und Leander verarbeitet und sie als reine Gemälde vor den Augen der Zuschauer vorbeiziehen lassen. Die Figuren waren dabei als Staffage fest auf die wandelnden Dekorationen gemalt. Die Vorstellungen wurden von Musik begleitet und erfreuten sich regelmäßig großen Beifalls des Publikums[3]).

Ohne eine eigentliche Kampfstellung gegen den herrschenden Geschmack der Zeit einzunehmen, brachte Servandoni in seinen Bühnenbildern, Festdekorationen und diesen Wandeldioramen den gleichen strengen Stilwillen zum Ausdruck. Eine Folgeerscheinung dieser einheitlichen Tendenz ist die Möglichkeit, seine Phantasiebauten ohne weiteres in reale Steinkonstruktionen zu übertragen (St. Sul-

(1) Vgl. Description Des Festes Données Par La Ville De Paris A L'Occasion Du Mariage De Madame Louise Elisabeth De France... Paris 1740. Stiche von Blondel.

(2) Vgl. I. M. Weis. Répresentation Des Fêtes Données Par La Ville De Straßbourg Pour La Convalescance Du Roi... Paris (1744) o. J. Ferner vgl. Fêtes Publiques Données Par la Ville De Paris, A L'Occasion Du Mariage De Monseigneur Le Dauphin. Le 23 et 26 Février 1745. Paris o. J. (1745!). Ferner vgl. Fêtes Publiques Données Par La Ville De Paris A L'Occasion Du Mariage De Monseigneur Le Dauphin Le 13 Février 1747, Paris o. J. (1747) und endlich vgl. Description Des Principales Réjouissances . . . A L'Occasion Du Couronnement de . . . Francois I. A La Haye 1747.

(3) Vgl. Mercure de France. Paris 1748 und folgende Jahre. Ausführlich darüber bei G. Bapst. Essai sur l'histoire des Panoramas und des Dioramas. Paris 1891.

pice) — im schärfsten Gegensatz zu den Bühnenarchitekturen bibienesker Richtung der gleichen Zeit, die eben nur in Pappe und Leinewand denkbar bleiben.

Wie auf Servandoni, so war Rom auch auf dessen jüngeren Zeitgenossen Gabriel Pierre Martin Dumont von entscheidendem Einfluß. Als Rompreisträger der französischen Akademie hielt er sich längere Zeit in Rom und Italien auf, wurde Mitglied der Akademien von Florenz, Bologna und der römischen von S. Luca und lebte dann wieder seit 1755 in Paris. Die Eigenart dieses heute noch lange nicht genügend gewürdigten Künstlers bestand in seiner merkwürdigen Verquickung archäologischer Forschung und bühnendekorativer Entwürfe. Sowohl seine archäologischen Aufnahmen wie auch seine kühnen Rekonstruktionen antiker Gebäude gibt er in Form von Szenenbildern. Immer eignet ihnen ein monumentaler, ins Große gehender Zug. Zur Aufnahme in die römische Akademie di S. Luca entwirft er 1746 einen phantastischen Ehrentempel der Künste, der als idealer Zentralbau auf der Grundrißform des Dreiecks angesehen werden kann[1]). Die Perspektive dieses vorher in Grundriß und Aufriß wiedergegebenen Phantasieentwurfs wird betitelt: „Assur et Cédar, dans la scène IV du II. acte de la tragédie de Semiramis." Für ihn scheint also jeder architektonische Phantasieentwurf eo ipso den Bedingungen des Theaters zu entsprechen, denn nach dem gleichen Verfahren stellt er auch einen Friedenstempel dar, den er 1764 ebenfalls der Akademie di S. Luca einreicht. Auch die Perspektive dieses in sehr einfachen und strengen klassischen Formen gehaltenen Zentralbaues wird betitelt: „Scène II^me du premier Acte de la Tragédie d'Iphigénie en Tauride" (vgl. Abb. 2). Die Innenperspektiven all dieser Entwürfe sind insgesamt sichtlich unter der Voraussetzung einer theaterdekorativen Wirkung entworfen. Alle seine Dekorationen bringen absolut symmetrische Innen- und Außenarchitekturen. Die Säulenordnungen sind im allgemeinen recht einfach gehalten, die Verkröpfungen auf das notwendige Mindestmaß beschränkt, der Eindruck fast stets ein recht strenger (vgl. Abb. 3). Auf dem Blatt: „Scêne 3^me, du 2^me Acte des Fourberiers de Scapin, Comédie de Molière" wird der Ernst der Architektur durch offene Kolonnadengänge gemildert, leichte Dekorationsmotive, Girlanden und Festons beleben die Flächen. Im Hintergrund ein Tor mit Durchblick auf die Landschaft. Dort, wo eigentlich landschaftliche Motive vorhanden sind, ist deren Wiedergabe recht naturalistisch.

Zwei Blätter dieser Veröffentlichung müssen noch wegen der eigenartigen Verknüpfung von Archäologie und Theaterdekoration hervorgehoben werden. „Scène V^me du II^me Acte de la Tragédie de Philoctète" bringt eine vollendete Wiedergabe des Poseidontempels von Pästum, mit dem er sich seinerzeit archäologisch besonders eingehend beschäftigt hatte (vgl. Abb. 4). Auf wieder anderen Blättern wird die zweifache Beziehung der Darstellung bereits in der Betitelung ausgedrückt, z. B.: „Vestiges de l'intérieur d'un Temple ou Basilique de l'ancienne ville de Paestum tels qu'ils existoient en 1750." „Pirrhus seul dans la Scène première de l'Acte V^me de la Tragédie de Philoctète." In einer anderen Veröffentlichung, die ausschließlich den Theater gewidmet ist[2]), geht er auch theoretisch auf die Konstruktion des Bühnenbildes ein. Er nimmt die Höhe des Augenpunktes in Augenhöhe des Schauspielers an, der an der vordersten

(1) Vgl. G. M. Dumont. Suite de projets détaillés des Salles de Spectacles particulières avec les principes de construction, tant pour la Méchanique des Théâtres. Paris o. J. (1773).
(2) Vgl. G. M. Dumont. Parallèle des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France. Paris o. J.

Kante der Bühne steht. Die Kulissen sind nicht, wie sonst allgemein üblich, schräg gestellt, sondern parallel zur Ebene der Zuschauer angeordnet. Blatt 3 dieser Sammlung gibt die genaue mathematische Konstruktion[1]) des Bühnenbildes. Die Neigung des Bühnenbodens ist 1:7, als unverhältnismäßig stark, da die normale Neigung 1:20 bis 1:24 beträgt.

Dumont ist aber nicht nur einer der hervorragendsten Vertreter des Klassizismus in der formalen Ausgestaltung des Bühnenbildes, sondern er liefert auch Beiträge zur architektonisch-dispositionellen Umformung der Bühne. Als solchen werden wir ihn weiter unten noch im Zusammenhange mit den Arbeiten andrer Künstler im gleichen Sinne kennen lernen.

Dumont gehört ebenso wie Servandoni, ja in noch weit stärkerem Maße als er, zu den Künstlern, welche als Bindeglieder zwischen dem Pariser und italienischen Klassizismus aufzufassen sind. War doch in Rom selbst der Klassizismus eigentlich erst von Paris aus wiederbelebt worden, während Oberitalien seine palladianische Tradition niemals aufgegeben hat. Dort wirkten von Vicenza aus durch ihre Akademie Scamozzi und Arnaldi. Für Rom selbst ist die Neubelebung der Archäologie von ausschlaggebender Bedeutung. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird die Villa Albani gegründet, deren Architektur schon wieder auffallend klassizistisch ist. Winkelmanns Wirken kommt hinzu, und als Krönung der klassizistischen Bewegung ist die um 1800 erfolgende Einrichtung der neuen Museumsräume für antike Statuen im Vatikan zu betrachten[2]).

Auch für das Gebiet der Theaterdekoration arbeiten Künstler, ebenso wie in Frankreich, im klassizistischen Sinne, und einem Servandoni und Dumont entsprechen hier Piranesi und Basoli. Der Klassizismus Piranesis war allerdings unendlich reicher und individueller, als der zwar großartige, aber doch im gewissen Sinne immer akademisch bleibende Schematismus Servandonis. Nie verleugnete sich der Einfluß venezianischer Malerei und ihrer reichen tonlichen Abstufungen auf diesen unglaublich vielseitigen Künstler. Diese „Farbigkeit" vereinigt sich mit einem lebhaften architektonischen Raumgefühl und ergibt so die besondere Eignung seiner Graphik als Unterlage für Theaterdekorationen.

(1) „Premièrement on élévera dans la Coupe Géometrale du Théâtre les objets que l'on y veut représenter, conformements au Plan déjà fait. Secondement on tirera des raisons du point de vue à toutes les hauteurs des objets, et leurs points de sections sur les lignes qui représentent l'elévation, en profil des differentes feuilles, marqueront tous les différentes hauteurs. Troisièmement on dessinera la Perspective de chaque feuille séparément afin qu'etans raportées sur les plans, elle ne fassent toutes ensembles qu'un même tableau. C'est ainsi qu'il sera aisé de former des desseins exactes de chaque feuille de décoration, et que l'on pourra les rapporter en grand avec justesse. On doit remarquer que la hauteur du point de vue doit être ordinairement à la plus grande hauteur du plancher du Théâtre afin d'aider, le plus qu'il est possible, le raccord des objets peints, avec les objets réels. Lorsqu'on voudra faire une décoration à plusieurs feuilles pour un Théâtre, il faudra avant toutes choses faire le plan et la coupe Géometrale de ce Théâtre; y comprenant les plans des différentes feuilles de décoration qu'on y veut mettre. Secondément on fera autour de ce plan Géometral des plans Géometraux des objets qu'on y voudra répresenter. Troisièmement on placera le point de vue à la distence qu'il convient de la mettre: qui est pour l'ordinaire à la loge du prince ou de celui qui préside aux représentations. Quatrièmement on tirera de ce point de vue des Rayons qui iront aboutir aux objets: et leur point de sections sur les lignes qui représentent les plans des différentes feuilles marqueront toutes les largeurs, comme on le peut voir dans cette Figure."

(2) Vgl. A. Riegl. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Wenn auch sonst die Einteilung Ferraris[1]) in verschiedene, nach einzelnen Städten benannte Schulen von Theaterarchitekten unangebracht erscheint und wegen des überaus regen Künstlerwechsels zwischen den einzelnen Bühnen nicht angängig, so muß man ausnahmsweise doch die Abgrenzung einer venezianischen Schule mit Piranesi im Mittelpunkt (später Gonzaga) durchaus billigen.

Piranesi ging mit 18 Jahren bereits nach Rom und malte dort Theaterdekorationen, lernte aber zu gleicher Zeit Kupferstich und Radierung unter Giuseppe Vasi. Sein lebhaftes archäologisches Interesse wird fast durch jedes einzelne seiner Blätter belegt[2]). In der Einleitung zu seiner ersten Sammlung, der „Prima Parte di Architetture"[3]) spricht er sich über die Tendenzen aus, die ihn bei seinen Schöpfungen bestimmt haben. Er habe seine Blätter geschaffen, um die sprechenden Ruinen Roms der Welt bekannt zu machen in einer lebhafteren Weise, als es die exakten Zeichnungen Palladios vermögen, „da es für einen Architekten dieser Zeit nicht zu hoffen ist, daß er irgendeine davon ausführen könne ... So scheint mir kein andrer Entschluß übrig zu bleiben, für mich wie für jeden andern Architekten, als durch Zeichnungen Ideen zu erklären..." Aus diesen Worten geht die innige Verwandtschaft dieser großartigen Phantasiearchitekturen mit Theaterdekorationen hervor. Dieselbe Tendenz, sich unbehindert durch technische und finanzielle Schwierigkeiten architektonisch ausdrücken zu können, spricht sich in beiden aus. Zunächst ist eine unmittelbare Anregung durch die Bibiena in dieser seiner ersten Sammlung unverkennbar. Ohne eine ermüdende Aufzählung der einzelnen Blätter geben zu wollen, seien nur einige allgemeine Kennzeichen angeführt. Die Großartigkeit des Maßstabes wird durch die eingezeichneten menschlichen Figuren betont. Eine scharfe Beleuchtung von oben ist für die meisten Blätter gewählt und bis ins letzte in ihrer künstlerischen Möglichkeit ausgenützt. Die Durchblicke scheinen in die Unendlichkeit zu führen. Daneben finden sich freiere Rekonstruktionen nach der Antike, die natürlich archäologisch nicht ernst zu nehmen sind. Besonders kräftige Wirkungen erzielt er dadurch, daß er einzelne Architekturteile zum Mittelpunkte eines ganzen Blattes macht, so beispielsweise eine Gruppe von Säulen, welche den Mittelpunkt eines fortlaufenden Arkadensystems bilden (vgl. Abb. 5). Vor den Säulen sind plastische Brunnengruppen angebracht, zu ihnen hinauf führen Treppenanlagen, und so ergibt sich eine räumliche Disposition von größtem Reize. Solche Blätter zeigen besonders deutlich, wie weit Piranesi als raumschöpfender Künstler Pozzo und die Bibiena überragt. Auch seine Brücken sind von einem zwingenden architektonischen Rhythmus. Diese Brücken bevorzugt er als Motive ebenso wie das Kolosseum, Sphinxenalleen, antike Rennbahnen und Foren. Bei diesen ausgedehnteren Anlagen versucht er beinahe eine städtebauliche Durcharbeitung. Antike Torbauten, in denen mehrere Triumphbogen untereinander verbunden sind, finden wir in Variationen auf mehreren Blättern wieder. Trotz der relativen Gleichartigkeit der Motive wirken diese Radierungen, von denen übrigens nur ganz wenige zentralperspek-

(1) Vgl. G. Ferrari. La scenografia. Milano 1902.

(2) Die bisherigen bibliographischen Angaben über die verschiedenen Ausgaben seiner Radierungen sind noch z. T. der Nachprüfung bedürftig, da unter verschiedenen Titeln zusammengefaßte Sammlungen z. T. die gleichen Blätter enthalten. Den bisher vollkommensten Versuch einer systematischen Katalogisierung bei A. Giesecke. Giovanni Battista Piranesi. Leipzig o. J. (1910).

(3) Vgl. G. B. Piranesi. Prima Parte di Architetture e Prospettive. Roma 1743.

tivisch angelegt sind, nie langweilig. Stilistisch schließt er sich dort, wo er nicht einfach antike Formen wiedergibt, eng an Palladio an. Die unmittelbare Übertragung von Bühnenbildern tritt in vielen Fällen klar zutage. So soll z. B. Tafel 2 dieses Werkes „Carcere oscura" die Übertragung eines Bühnenentwurfes von Daniel Marot sein. Seinerseits hat dieses Blatt natürlich auch wieder auf zahlreiche andere Bühnenbilder gewirkt.

Von weit größerem allgemeinen Einfluß als diese Veröffentlichung waren die 1750 erscheinenden „Opere varie di Architettura". Viele Blätter der ersten Sammlung sind auch in diese mit aufgenommen. Der Einfluß der Antike zeigt sich noch viel stärker in den neu hinzugekommenen Stichen, gleichzeitig aber auch die immer stärker werdende Hinneigung zur typischen Theaterdekoration. Seine architektonische Auffassung hat sich bereits etwas geändert. Der palladianische Klassizismus tritt in den Hintergrund, seine Schöpfungen werden in gewissem Sinne freier. Der Einfluß der ägyptischen Kunst auf ihn tritt deutlicher hervor. Die Verwendung von Sphinxen, Pyramiden, Lotossäulen und ähnlichem steigt, es scheint fast eine Art Vorahnung des Empire. Im großen ganzen ist natürlich die antike Form vollkommen gewahrt. Immer noch nehmen die Rekonstruktionen antiker Gebäude den ersten Platz ein. Blatt 3 dieser Sammlung, ein „Mausoleo antico eretto per le cineri d'un Imperadore Romano", ist ein Beispiel dafür. Auch Rekonstruktionen antiker Thermen in geradezu phantastischen Größenverhältnissen kommen vor. Piranesis Begriffe vom ursprünglichen Zustand der Denkmäler entsprachen nicht ganz den tatsächlichen Verhältnissen, er träumte in die Ruinen eine Großartigkeit und Einheitlichkeit hinein, die kaum je in einer einzelnen Anlage vorhanden war. Im Gegensatz zu Pozzo läßt er die ungeheure Weite seiner Räume mehr vermuten, als er sie wirklich entwickelt. Mittel dazu sind ihm Durchblicke und Ausblicke, gefaßt von Architekturgliedern, die an und für sich von äußerster Klarheit und Durchdachtheit sind. Am höchsten sind vielleicht als Theaterdekorationen seine genialen „Carceri"[1]) zu werten, vierzehn Kompositionen von Gefängnissen, die er selbst schon als „Invenzioni capricciosi" bezeichnet. Das Thema des Gefängnisses wurde auf der Bühne seit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts immer und immer wieder abgewandelt, niemals aber mit einer so großartigen Phantastik wie in diesen Blättern. Die Räume werden im wesentlichen durch Gewölbe gegeben, welche, verglichen mit den darin agierenden Menschen, weit über 100 m hoch sein müssen. Riesige Pfeiler und Wölbungen stützen die Konstruktionen, Treppen in Holz und Stein, Gerüste und Holzgeländer laufen diagonal und quer durch den Raum, Gitter unterteilen ihn, Folterwerkzeuge und Hebekräne erhöhen in ihrer technischen Monstrosität die Schrecken des Ortes. Die Maßlosigkeit des Raumes wird noch dadurch gesteigert, daß man durch all diese Wölbungen, Treppen und Brücken hindurch keine Begrenzung in die Tiefe oder Höhe erblickt[2]) (vgl. Abb. 6). Zu der grandiosen architektonischen Wirkung

(1) Vgl. G. B. Piranesi. Carceri. Venezia 1770.

(2) Eine sehr interessante Bemerkung eines Theaterfachmannes aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu diesen Blättern findet sich in dem handschriftlichen Katalog von Louis Schneider zu seiner berühmten Theatersammlung (z. Z. Kgl. Bibliothek Berlin): „Es ist dies eins der sonderbarsten und eigentümlichsten Werke des fruchtbaren Piranesi, von dem diese Sammlung manches andere Wertvolle aufzuweisen hat. Obgleich nicht direkt auf das Theater bezüglich, bekunden die Blätter doch, daß der Zeichner ausschließlich für das Theater arbeitete. Die großartigste, verwegenste Phantasie zeigt sich in diesen chao-

tritt noch der Reiz der ästhetisch gesehenen technischen Anlagen. Die Schönheiten eines Hebewerkes, eines Flaschenzuges, einer Radkonstruktion sieht Piranesi mit den Augen eines erfahrenen Bühnenfachmannes unserer Zeit, der weiß, wie derartige technische Wunderwerke auch in ästhetischer Beziehung auf ein naives Publikum wirken. Zu dem gespenstigen Eindruck der Blätter, der vor allem durch den schroffen Wechsel von Licht und Schatten verursacht wird, tragen diese technischen Apparate nicht wenig bei.

Abgesehen von seinem einzigartigen Raumgefühl, mit dem er das Bühnenbild belebt, muß Piranesi auch vom stilkritischen Standpunkt als Individualität betrachtet werden. Sein Suchen nach einem neuen Stil, die fast subjektive Schöpfung eines mit ägyptischen und antiquarischen Motiven durchsetzten Klassizismus wirkt nicht immer ganz glücklich. Er möchte die Ergebnisse der archäologischen Forschung zur Gestaltung neuer Werke verwerten, ohne doch auf die Reize der Exoten zu verzichten. 1769 erscheint ein Sammelwerk[1]), das wahllos die verschiedenartigsten Motive zu neuen Entwürfen zusammenmengt. Immer aber bevorzugt er, vermutlich in Erinnerung an ihre Bühnenwirksamkeit, ägyptische Elemente. Eine gewisse Gezwungenheit, ja fast Absurdität kann nicht verhehlt werden[2]). Auch diejenige Folge von Kupferstichen, die Piranesis Ruhm im eigentlichsten Sinne des Wortes in alle Welt trug, die „Antiquità di Roma“[3]), verleugnen nicht den Blick des früheren Theaterarchitekten, obwohl sie natürlich eigentlich andern Zwecken dient. Als besonders bühnenwirksam seien einzelne Blätter hervorgehoben. Die „Veduta interna della Villa di Mecenate“, 1764 entstanden, bringt ähnlich wie eine Darstellung des „Moles Hadriani“ (Antiquità Romane, IV, 19), 1755, riesige Substruktionen in kräftiger Schwarzweiß-Wirkung. Der Wechsel von Licht und Schatten auf einer Mauer genügt, ein überaus malerisches Bild zustande zu bringen, das vor allem auch durch die Riesenhaftigkeit des Maßstabes wirkt. Die Mauerpfeiler sind nur ausschnittweise und nicht in ihrer vollen Entwicklung wiedergegeben, Technik und Material der Konstruktion in erster Linie gestellt, aus ihnen heraus der malerische Gesamteindruck entwickelt (vgl. Abb. 7). Ferner besonders hervorzuheben: Pons Sestius von 1754 (A. R. IV, 21). Besonders wirksame Rahmung des Ganzen durch einen Brückenbogen im Vordergrund. „Das Innere der Bäder des Sallust“ von 1758 (Campus Martius, 43). Dunkle Gewölbe, die scharf von oben beleuchtet werden. „Piscina in Castel Gandolfo“ von 1761 (Antiquità d'Albano e di Castel Gandolfo, 22) und die „Piscina vor dem

tischen Räumen von ungeheuerer Ausdehnung, mit Marterwerkzeugen aller Art gefüllt. Soviel mir bekannt, wüßte ich diesen ebenso riesenmäßigen als verschrobenen Schöpfungen nichts an die Seite zu stellen. Einer Notiz zufolge entstanden diese 16 Entwürfe zu Gefängnissen durch einen Streit Piranesis mit dem florentinischen Decorationsmaler Galli, welche beide um den Preis der besten Decoration eines Gefängnisses für das Theater in Florenz konkurrierten. Galli gewann und Piranesi veröffentlichte, um sich zu rächen, sofort sechzehn solcher Entwürfe, von denen er nachträglich 15 zeichnete.“

(1) Vgl. G. B. Piranesi: Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altre parte degli edifizij desunte dall' architettura egizia e toscana. Roma 1769.

(2) Über Piranesis stilbildende Kraft, sein Verhältnis zum Neoklassizismus und der Kunst des Kaiserreiches, die sich gerade in dieser Sammlung ausspricht, vgl. ausführlich bei: R. Graul: Das achtzehnte Jahrhundert. Decoration und Mobiliar. Berlin 1905. Eine vorwiegend negative Kritik seiner Bestrebungen auf diesem Gebiet bei K. Escher. Barock und Klassizismus in Rom. Leipzig 1910.

(3) G. B. Piranesi: Antiquità di Roma, Bd. I—IV, 1762 ff.

Emissar des Albanersees" (Dimostrazioni dell' Emissario del' Lago Albano, 4) wirken beide durch die riesigen Pfeilerhallen. Der Lichteinfall erfolgt schräg durch Eisengitter, ein sehr wirksames Motiv. Der ganze Raum düster und niedrig, das Mauerwerk zyklopisch. Es liegt nahe, die Kenntnis dieses Blattes bei Schinkel vorauszusetzen, seine ägyyptischen Hallen in der Dekoration zur „Zauberflöte" sind dieser Darstellung aufs engste verwandt.

Auch bei seinen Stadtveduten und selbst bei den fast rein landschaftlichen Blättern aus der Umgebung Roms kommt es Piranesi vor allen Dingen auf den räumlichen Effekt an. Raumtiefe war es, die er vor allem erstrebte, und dieser Wirkung zuliebe opferte er selbst archäologische Details und architektonische Einzelmomente. Als Meister der Perspektive ist er unübertrefflich, ohne doch wie die bibienesken barocken Meister sein höchstes Ziel in illusionistischen Wirkungen zu suchen. Die Höhe seines Könnens als Theaterarchitekt, aber auch als Radierer, erreicht er, außer in den erwähnten Einzelblättern, vor allen Dingen in den „Carceri". Es gelingt ihm vor allen Künstlern der Theaterdekoration des achtzehnten Jahrhunderts, drei Vorzüge in sich zu vereinen: Malerisch den Wechsel von Licht und Schatten bis ins Letzte seiner Wirkung auszunutzen, tektonisch begründete Architekturen zu schaffen, welche statisch und ästhetisch gleich befriedigend wirken und endlich dekorativ im Sinne des Bühnenbildes vollendete Kompositionen zu fügen.

In seinem Sinne und im wesentlichen von ihm abhängig schuf eine lange Reihe italienischer Künstler, die gemeinhin unter dem Namen der „Neoklassizisten" zusammengefaßt werden. Es seien hier nur einige wenige von ihnen auszugsweise erwähnt. Trotz der gemeinsamen Vorbilder gehen sie doch in der Art ihrer Arbeit stark auseinander. Am unmittelbarsten von Piranesi beeinflußt erscheint Mazzi. Die meisten seiner Entwürfe[1]) stellen Carceri dar. In klaren Umrissen werden gotische und Tonnengewölbe dargestellt, die von diagonal den Raum durchlaufenden Treppenanlagen durchkreuzt werden. Auch er verwendet mit besonderer Vorliebe hölzerne Stützkonstruktionen, Hängewerke, Deckenbalken usw., die in die Steinkonstruktion eingefügt sind. Weniger geglückt sind ihm seine Stadtplätze und Straßenansichten. In der Außenarchitektur wirkt er gerade im Gegensatz zu seinen vortrefflichen Carceri leicht kleinlich. Brückendarstellungen, Palasthöfe und Durchblicke durch phantastische Zentralkirchen zeigen eine klare räumliche Disposition. Ähnlich arbeitet Mauro Tesi[2]), doch mit erheblich geringerer Begabung. Seine Theaterdekorationen geben durchweg nach ein und demselben Rezept gefertigte Durchblicke durch Treppenanlagen. Eine Bogenarchitektur hinter der andern wird von gekuppelten Säulen getragen. Licht und Schatten scheiden die einzelnen Gruppen und durch Treppen verbundenen Stockwerke scharf voneinander. Seine Arbeit wirkt rein epigonenhaft, und zwar lehnt er sich in gleicher Weise an die piranesische wie die bibieneske Richtung an. Von Piranesi übernimmt er vor allem die starke Verwendung ägyptischer Motive und die Vorliebe für die mit groben Quadern gemauerten Gefängnisse. Seine landschaftlichen Blätter werden lieber überhaupt nicht erwähnt. Pietro Gaspari und Marco Rizzi setzen die Traditionen Piranesis in besonderer Hinsicht auf die Ruinendarstellung fort. Rizzi kommt von der Ruinenwiedergabe auch zu rein landschaftlichen Kompositionen in Verbindung mit Bauernhäusern und Dorfanlagen in typisch roman-

(1) Vgl. V. Mazzi. Caprici di Scene Teatrali. Bologna 1776.
(2) Vgl. M. Tesi. Racoltà di Disegni Originali. Bologna 1787.

tischer Auffassung. Einflüsse der Kultur des englischen Gartens und ein verspäteter Rousseauismus lassen sich feststellen, doch sind alle seine Stiche derartig frei in der Komposition, daß die nach seinen Entwürfen gefertigten Theaterdekorationen sich nur mit Mühe aus ihnen ergänzen lassen. Die Ruinenrekonstruktionen Pietro Gasparis erstrecken sich mit Vorliebe auf ungeheure Treppenanlagen und Zentralbauten. Seine echt bühnenhafte Auffassung zeigt sich darin, daß er inmitten einer ziemlich genau durchgeführten Rekonstruktion plötzlich eine halbverfallene Ruine zur Erhöhung des malerischen Reizes des Gesamtbildes unverändert stehen läßt.

Zu diesen späteren Klassizisten treten noch diejenigen Italiener, die auf der Bühne mehr landschaftliche Motive bevorzugen. Francesco Fontanesi, dessen Hauptwirkung zwischen 1780 und 1795 liegt, betont vor allem das romantische Element in der Naturdarstellung. Er kann vielleicht als der Schöpfer des rein landschaftlichen Bühnenbildes bezeichnet werden, als solcher sieht er beinahe impressionistisch und wird darum auch mehrfach als Begründer der „grande scenografia di maniera" genannt[1]). Die einzelnen Bäume gibt er als Praktikabeln, die Architektur seiner Bauten zeigt ein verwässertes Empire und eine süßliche Gotik mit starkem orientalischen Einschlag, wie er überhaupt eine architektonische Reinheit der Formen nicht kennt. Ihm verwandt ist in seiner Art P. A. Ravelli, der ungefähr 10 Jahre später arbeitete, doch beweist er im Vergleich zu ihm viel mehr architektonischen Sinn und Empfinden für Stilformen. Die meisten seiner Bühnenansichten, in denen er mit Vorliebe Kellergewölbe von gedrungener Massivität darstellt, sind symmetrisch gehalten. Man hat bei ihm, mehr als bei den meisten Neoklassizisten, den Eindruck, daß er sich die konstruktiven Möglichkeiten seiner architektonischen Gebilde vorstellt.

Endlich müssen in diesem Zusammenhang noch Pietro Gonzaga und Giorgio Fuentes erwähnt werden. Gonzaga bringt als geborner Venezianer Licht und Farbe auf die Bühne und verwendet als erster Maler von Theaterdekorationen in der Ausführung seiner Entwürfe ein glattes unvermischtes Schwarz und Weiß[2]). Trotzdem er ein Schüler des Galliari war, spricht sich in seinen Blättern der Einfluß Piranesis und Canalettos viel lebhafter aus. Er verwendet mit Vorliebe rein antike Formen. Als einer der am meisten gesuchten Theatermaler seiner Zeit von wahrhaft internationaler Bedeutung[3]) legte er seine Ansichten über die Bühnendekoration auch in zwei theoretischen Werken nieder[4]). Seine Entwürfe sind in Stichen von Luigi Rados vervielfältigt. Die Blätter, welche Landschaften darstellen, haben in ihrer lichten Behandlungsweise fast niederländischen Charakter. Der Schüler des Gonzaga, Fuentes, wandte sich wieder mehr der reinen Architektur zu. Wo der Text des Stückes es irgendwie erlaubte, stellte er klassische Architekturen dar, eine Rekonstruktion des antiken Roms wurde besonders anerkannt. Doch sind die architektonischen Einzelformen mit ziemlicher Willkür behandelt und durch sogenannte „roman-

(1) Vgl. Tiraboschi. Biblioteca modenense V. 1785.
(2) Vgl. G. Ferrari, op. cit. Daselbst ausführlich über seine Farbbehandlung.
(3) Er arbeitete in Rom für das teatro Argentino und das teatro della Fenice. 1792 kam er nach Petersburg und stattete die Ballette der Eremitage und das private Ballet des Kaisers Paul aus, er soll selbst in Archangelsk gearbeitet haben.
(4) Vgl. P. Gonzaga. La musique des yeux ou l'optique du théâtre. Petersbourg 1807. Ferner P. Gonzaga. Information. Un Eclaircissement convenable du decorateur théâtrale etc. Petersbourg 1807.

tische Einfälle" bereichert. Er verschmähte aber auch nicht die realistische Wiedergabe der Umwelt[1]).

Im Gegensatz zu diesen unmittelbaren und mittelbaren Nachfolgern Piranesis steht als eine durchaus originale Begabung, zugleich als ein Klassizist allerreinster Prägung, Antonio Basoli vor uns, der in einem fast hundertjährigen Leben die Wandlung des Zeitalters vom üppigsten Barock zu der um 1820 herrschenden Formenwelt hin durchmachte. In seinem künstlerischen Wirken für die Bühne ist er Dumont und fast auch Schinkel gleichzusetzen. Seine Theaterdekorationen dienten in ihrer Vervielfältigung durch den Kupferstich[2]) zugleich auch als Vorlageblätter, und zwar ebenso wie für die Bühne auch für die Ausmalung von Höfen und selbst als Bücherillustrationen. Merkwürdigerweise gelingen ihm, als dem einzigen der Neoklassizisten, in gleicher Weise Landschaften und Architekturen, die sich gern an ägyptische Vorbilder anlehnen, wo sie sich nicht in rein klassizistischen Formen bewegen. Auch ihn kennzeichnet eine Vorliebe für großartige Treppenanlagen und weitgewölbte Brücken. Seine „Raccoltà di Prospettive" kann in ihrer künstlerischen Bedeutung nicht leicht überschätzt werden. Es ist nicht sicher, aber recht wahrscheinlich, daß Schinkel diese Blätter gekannt hat, denn ein Zusammenhang mit seinen späteren Dekorationen ist unverkennbar. Die überwiegende Anzahl dieser Entwürfe ist übrigens ausgeführt, und zwar wird unter den Stichen jeweils bezeichnet, auf welchem Theater. Ganz besonders großartig in der Erfindung sind die Tempel. Sowohl das antike Detail, wie besonders der ungeheure Zug all dieser Kuppelbauten, kassettierten Decken, Gurtbögen und Giebelarchitekturen läßt sich nicht leicht beschreiben. Hier spricht die Abbildung am besten (vgl. Abb. 8 u. 9). Piranesis Einfluß ist unverkennbar. Wenn auch die Art der Darstellung als einer ganz dünn liniierten, strichartigen Kupferstichtechnik von der malerischen Art Piranesis vollkommen abweicht, an Großartigkeit des räumlichen Empfindens ist Basoli Piranesi gleichwertig. Neben den römischen Innenräumen und ungeheueren Rekonstruktionen klassischer Nekropolen und Foren sind es die ägyptischen Architekturen, welche ganz besonders gut gelungen sind. Der Einfluß der napoleonischen Publikationen auf die ganze Zeit ist selbstverständlich. Seine ägyptischen Architekturbilder stehen denen Schinkels durchaus gleich, wenn er auch mehr das heitere orientalische Element betont und Schinkel mehr die düstere und geheimnisvolle Note. Dort, wo Basoli gotische oder maurische Architekturen gibt, findet sich genau die gleiche typisch lateinische Raumanschauung, aus der heraus seine klassischen Architekturen entstanden sind, nur daß gleichsam zufällig gotische Formen verwendet worden sind. Auch einen chinesischen Platz hat er geschaffen. An Stelle der Obelisken und pantheonartigen Rundbauten stellt er einfach Pagoden und chinesische Phantasiegebäude mit geschweiften Dächern auf. In der räumlichen Disposition bleibt er aber bei seiner großartigen Weite. Das gelungenste Blatt ist vielleicht Blatt 70, bezeichnet als „Königsburg". Es ist nicht leicht, im Gesamtmaterial

(1) So fand in Frankfurt, wo er nach seinem Wirken in Mailand arbeitete, eine Wiedergabe der „Zeil" starken Beifall. Goethe, dem seine Bühnenbilder sehr gefielen, suchte ihn 1797 in seinem Atelier auf und versuchte ihn für das Weimarer Theater zu gewinnen. Vgl. A. Kirchner. Ansichten von Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1818. Ferner vgl. Briefwechsel des Großherzogs Karl August mit Goethe, hrsgb. v. H. Wahl. 1914.

(2) Vgl. A. Basoli. Raccoltà di Prospettive Serie, Rustiche e di Paesaggio. Bologna 1810. Ebenso auch A. Basoli. Collezione di varie scene teatrali. Bologna 1821.

der historischen Theaterdekorationen ein ähnlich wertvolles Blatt zu finden. Auch hier sind es Arkadendurchblicke, Säulengänge, riesige Tonnengewölbe und vor allen Dingen die Staffelung und Disposition des Raumes durch Treppenanlagen, welche eine einzigartige harmonische Gliederung bewirken. Kaum ein antikes Bauwerk, das ihn nicht zu erweiterten, ins Gigantische getriebenen Rekonstruktionen angeregt hätte! Besonders gern stellt auch er, von Piranesi beeinflußt, die Anlage antiker Emissare und Thermen dar. Daß „Carceri" nicht fehlen, ist selbstverständlich. Die Typen dieser Bauwerke gleichen zwar den Schöpfungen des Piranesis in der Ausgestaltung und Großartigkeit der räumlichen Phantasie, doch unterscheiden sie sich von ihnen durch den Verzicht auf jegliche malerische Wirkung. Am wenigsten gefällt Basoli dort, wo er das Innere von amerikanischen Indianerhütten und andere Exotika bringt.

Mit Basoli, zu dessen Schülern übrigens auch Alessandro Sanquirico, der berühmte Theatermaler der Scala, gehört, ist die Höhe der klassizistischen Entwicklungslinie erreicht. Über ihn hinaus kommt kein Künstler mehr, was Großartigkeit der räumlichen Disposition und vor allem Reinheit der Formen anbelangt. Alles, was in Italien, Frankreich und Deutschland nach seiner Wirkungszeit noch an Bühnendekorationsentwürfen entstand, bedeutet bereits Abschwächung und Verwässerung des stilistischen Empfindens. Nach 1835 machte sich ja auch auf der Bühne ein Historizismus geltend, der zwar vereinzelt archäologisch treue Bühnenbilder entstehen ließ, aber im großen jeder stilistischen Geschlossenheit ermangelte. Die Bühnenarchitekten und -maler von der Zeit des Bürgerkönigtums an müssen vielmehr in ganz Mitteleuropa als die Nachfolger der Galliari, eines Verona und Quaglio, eines Fabris und Fechhelm, eines Fokke und Bulthuis betrachtet werden, kurz, als Nachfolger derjenigen Künstler, die bereits im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts neben den Klassizisten einen eklektizistischen unausgesprochenen Historizismus pflegten. Die Entwicklung der stilistischen Umformung des Bühnenbildes, die mit Servandoni begann, ist mit Basoli abgeschlossen.

II. DIE ARCHITEKTONISCHE UMFORMUNG

Unter der architektonischen Umformung des Bühnenbildes verstehen wir selbstverständlich weder eine Veränderung der Architektur des gesamten Theaters, noch eine Veränderung der auf der Bühne dargestellten Architekturen — diese fällt vielmehr unter den eben behandelten Begriff der stilistischen Umformung —, sondern die Umgestaltung der architektonischen Struktur der gesamten Bühne selbst, wie sie in den einzelnen Projekten der im nachfolgenden erwähnten Künstler versucht wird.

Gelegenheit zu Reformen der Bühne war in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts reichlich gegeben, da zahlreiche Theater überall neu entstanden. In Paris gab es z. B. 1754 außer dem Théâtre de la Foire nur fünf Theater, 1774 schon zehn und 1791, das Jahr, in dem die Theaterfreiheit proklamiert worden war[1]), deren schon einundfünfzig. Die meisten waren natürlich in unwesentlichen Gebäuden untergebracht. Eine neue Oper wurde an der Place du Palais Royale von Moreau gebaut. Das Théâtre Feydeau wird 1789 unter erstmaliger Verwendung von Eisenkonstruktionen von Molinos und Legrand erbaut. 1807 werden die Theater durch ein Dekret Napoleons auf acht

(1) Vgl. G. Bapst, op. cit.

eingeschränkt. Im gleichen Jahr wird das Théâtre du Palais des Tuilleries fertig, das, zu gleicher Zeit Ballsaal und Theater, von Percier und Fontaine umgebaut worden war. In der Provinz ragten besonders die Theater von Lyon und das 1773 von Louis erbaute Theater von Bordeaux hervor. Diese rege Theaterbautätigkeit beschränkt sich indessen nicht nur auf Frankreich — in Italien, besonders in den oberitalienischen Städten, nahm sie im gleichen Maße zu. Einen gewissen Abschluß erhält diese Entwicklung durch den Neubau der Scala in Mailand von Piermarini, der den Typus des italienischen Rangtheaters für die nächste Zeit festlegt[1]). Die akustische und optische Kurve, die hier die Disposition des Grundrisses ausmacht, fand zahlreiche Nachahmungen. Für die Sichtbarkeit des Bühnenbildes bietet sie mannigfache Vorteile.

Von diesen zahlreichen ausgeführten Neubauten waren jedoch die Bühnenprojekte der fünf in erster Linie zu nennenden Reformer recht verschieden, wenn auch einzelne der allgemeinen Reformgedanken, die diese Zeit stark bewegten[2]), in ihnen verwirklicht wurden. Das Motiv der Veränderungen war vor allen Dingen der Versuch einer Verbesserung der Optik und Akustik der Bühne.

Das Theater des Grafen Vincenco Arnaldi[3]) stellt eine Mischung der verschiedensten Theatertypen dar. Am wesentlichsten ist es von Palladio beeinflußt. Die Anlehnung an die Antike drückt sich in dem Zuschauerraum aus, der Halbkreisform hat. Das Parterre ist schwach amphitheatralisch erhoben. Die eigentliche Bühne selbst ist in Nachahmung des teatro olimpico zweiteilig gestaltet. Der vordere, für die Schauspieler bestimmte Teil ist die eigentliche Hauptbühne, die von einer plastisch dargestellten, unveränderlich feststehenden Palastarchitektur gerahmt wird. Diese monumentale Steinarchitektur wird durch eine korinthische Ordnung von Halbsäulen mit hohem Gebälk gegliedert, über dem das Ganze von einer durch Pilaster aufgeteilten Attika gekrönt wird. In der Mittelachse der Hinterwand öffnet sich, die ganze Breite der Bühne einnehmend, ein Portal als Halbkreisbogen, welches das Gebälk als Kämpfer hat. Durch dieses Portal erblickt man die eigentliche Hinterbühne, welche im Gegensatz zu Palladio hier mit veränderlichen Dekorationen ausgestattet ist. Die beiden Seitenöffnungen Palladios fehlen, an ihre Stelle tritt eine zweigeschossige Wandarchitektur mit Rundbogennischen (vgl. Abb. 10). Die Hauptbühne, auf der die Schauspieler handeln, hat bei großer Längenausdehnung nur eine geringe Tiefe, eine echt klassizistische Dimensionierung. Die Hinterbühne entwickelt sich dagegen ziemlich tief, ist aber lediglich für die veränderliche Dekoration und nicht für die agierenden Schauspieler bestimmt. Die Verwandlung soll durch telari geschehen, da Arnaldi, ebenso wie Serlio[4]), nur drei verschiedene Dekorationen, für Tragödie, Komödie und Satyrspiel, annimmt und allerdings damit zweihundert Jahre der Entwicklung der dramatischen Literatur ausschaltet. Daß die Verwandlungen der Hinterbühne durch telari und nicht, wie Hammitzsch irrtümlicherweise annimmt[5]), durch Kulissen geschehen kann,

(1) Vgl. M. Hammitzsch, op. cit.

(2) Vgl. L. Riccoboni. Histoire du théâtre italien. Paris 1731. Ferner L. Riccoboni. Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Amsterdam 1740. Ferner L. Riccoboni. De la réformation du théâtre. Paris 1743. Endlich L. Riccoboni. L'Art du théâtre. Paris 1750.

(3) Vgl. V. Arnaldi. Idea di un teatro nei principali sue parte simile a'teatri antichi all' uso moderno accomodato. Vicenza 1762.

(4) Vgl. S. Serlio. Della architettura „Il secondo libro di perspettiva". Venezia 1560.

(5) Vgl. Hammitzsch, op. cit.

geht aus den Zeichnungen Arnaldis hervor, in denen ein Raum für Obermaschinerie und Soffitten gar nicht vorgesehen ist. Also wären Kulissen eine technische Unmöglichkeit gewesen.

Francesco Milizia, der temperamentvolle Förderer der Theorie des Klassizismus, überträgt seine Prinzipien auch auf den Theaterbau. Da er im Vitruv und vor allen Dingen in Palladio den Quell aller guten Architekturen sieht [1]), so versucht er auch das Theater ihren Anschauungen gemäß zu gestalten. Da er ferner prinzipiell bei jeder Architektur eine Teilung der Wirkung nach verschiedenen Seiten hin für unzulässig hält und fordert, man müsse stets das Ganze eines Raumes mit einem Blick umfassen können [2]), so gibt er dem Zuschauerraum und der Bühne eine gemeinsame umfassende Grundrißlinie, indem er jedem die Hälfte eines Kreises zuweist. Er weist mit aller Entschiedenheit auf seine Vorbilder hin: „Verlangt man ein vollkommen gutes Theater, wie es sein sollte, so richte man es nach dem Muster der Alten ein, wie Palladio im teatro olympico zu Vicenza getan und wie ich einen Plan in meiner kleinen Abhandlung vom Theater [3]) gegeben habe." Dieser Plan zeichnet sich, außer durch den Kreis, der Zuschauerraum und Bühne gemeinsam umschließt, durch keine wesentlichen Verschiedenheiten vor dem Arnaldischen Projekt aus. Die Hauptbühne zeigt auch hier eine massive Palastarchitektur. Die große Mittelöffnung wird von einem Rundbogen überspannt, der den Blick auf die Hinterbühne öffnet (vgl. Abb. 11). Ebenso wie Palladio gibt er aber auch noch zwei Seitenöffnungen, die bei Arnaldi fehlen. Die Hinterbühne hat im Gegensatz zu Palladio ebenso wie bei Arnaldi eine veränderliche Dekoration, die hier allerdings durch Kulissen bewirkt wird.

Diese theoretische Planung wurde auch einmal in die Praxis umgesetzt, und zwar ging Cosimo Morelli bei seinem in Imola 1780 erbauten Theater auf die Grundidee Milizias zurück. Auch bei ihm umschließt eine gemeinsame Grundform — diesmal an Stelle des Kreises von Milizia eine Ellipse — Zuschauerraum und Bühne. Zwei Drittel des in relativ kleinem Maßstab errichteten Theaterraums werden von der Logenwand des Zuschauerraums eingenommen, während das letzte Drittel der Kurve durch eine feststehende unveränderliche Dekoration auf der Bühne gebildet wird, so daß die Kurve vollkommen geschlossen erscheint. Eine gemeinsame flach-muldenförmige Decke schließt Zuschauerraum und Bühnenoval zusammen. Diese ovale Bühnenrückwand wird ihrerseits, wie bei Milizia und Palladio, durch drei große Bogenöffnungen unterbrochen, von denen die mittelste die umfangreichste ist. Im Gegensatz zu Milizia sind diese drei Bühnenöffnungen aber selbständig durch Vorhänge zu verschließen, bilden also drei gesonderte Bühnen, während der ovale mit dem Zuschauerraum verbundene Teil der Bühne als eine Art Proszenium mit feststehender Rückwand betrachtet werden kann. Diese drei getrennten Bühnen konnten aber auch zu einer einzigen großen, den ganzen hintern Bühnenraum in Anspruch nehmenden Bühne vereinigt und zu gleicher Zeit mit der Hauptbühne in Verbindung gebracht werden. Alle drei Bühnen waren mit auswechselbaren Kulissen zu dekorieren. Die Parallele zur Bühne der englischen Komödianten in Deutschland mit ihrer Teilung in Hauptbühne und „Hütte" liegt auf der Hand. Morelli verbreitet sich ausführlich über die Vorzüge dieser Neu-

(1) Vgl. F. Milizia. Principie di Architettura civile. Bassano 1785.
(2) Vgl. F. Milizia, op. cit.
(3) Vgl. F. Milizia. Del teatro. Venezia 1773. Anonym erschienen.

schöpfung in der Veröffentlichung eines Konkurrenzprojektes für das teatro San Fantino in Venedig[1]). Er glaubt, daß die Bühne durch ihn „wahrer" geworden sei, daß man von sämtlichen Plätzen des Theaters aus besser sehe und höre und der Platz für die Aktion der Schauspieler erheblich vergrößert sei. Außerdem seien die Möglichkeiten der Bühnenbeleuchtung gesteigert. Das Herablassen des Bühnenfußbodens auf die Höhe des Parterres ermögliche die Gestaltung eines einheitlichen Festraumes im Gegensatz zu der sonst zu gleichen Zwecken üblichen, gleichsam künstlichen Verbindung von Bühne und Zuschauerraum. Merkwürdigerweise gibt er aber in seinem Konkurrenzprojekt für San Fantino diese Vorteile zum Teil wieder auf.

Ebenso wie Milizia und Morelli geht auch Nicolas Cochin von einer gemeinsamen Grundform für Zuschauerraum und Bühne aus. Die Datierung seines Entwurfs wird dadurch erschwert, daß die erstmalige Veröffentlichung in einem Werke „Le projet d'une salle de spectacles, pour un théâtre de comédie" nicht aufzufinden ist. Dagegen werden seine Pläne wiederholt in einem Anhange zu dem Werke von Laugier unter dem Titel „Vorschlag zu einem Komödienhause"[2]), das 1768 erschien. Das Original seiner Arbeit wird ungefähr um 1763 erschienen sein, spätestens aber, da die Übersetzung 1768 herauskam, im Jahre 1767[3]). Charles Nicolas Cochin besichtigte zwar von 1748 bis 1751 als Reisebegleiter des Marquis de Vandières mit dem Architekten Soufflot zusammen auf einer ausgedehnten Italienreise die damaligen Theaterbauten und vor allem ausführlich das teatro olympico zu Vicenza, kann aber nicht, wie Filippi annimmt[4]), das Theater Morellis in Imola gesehen haben, da dieses erst 1780 erbaut wurde. Also kann Cochin weder von Morelli noch von Milizia, dessen Werk 1773 erschien, beeinflußt sein, so ähnlich auch ihre Ideen sein mögen. Umgekehrt ist aber auch nicht anzunehmen, daß Milizia oder Morelli durch seinen Entwurf angeregt sein sollen. Alle drei Projekte sind eben im Sinne ihrer Zeit logische Fortentwicklungen aus dem teatro olympico unter dem Gesichtspunkte der klassizistischen Einheitlichkeit des Bauwerkes, d. h. in diesem Falle der gemeinsamen Kurve von Zuschauerraum und Bühne. Auch Cochin wählt ein Oval für den Zuschauerraum, verlegt aber im Gegensatz zu Morelli die Bühne an die Längsseite dieser Ellipse. Auch hier setzt die Bühnenwand die Wand des Zuschauerraums fort und wird durch drei Öffnungen unterbrochen. Die hinter diesen Öffnungen liegenden selbständigen Nebenbühnen sind jedoch im Gegensatz zu Morelli nicht alle gleich tief sondern die mittelste erstreckt sich am weitesten nach hinten. Die Dekoration der Hauptbühne wird durch eine feststehende, von Säulen getragene Architektur gebildet, die drei Nebenbühnen werden mit auswechselbaren Kulissen dekoriert (vgl. Abb. 12). An Stelle dieser Kulissen können aber auch große Pro-

(1) Vgl. C. Morelli. Progetto Per Il Nuovo Teatro Da Fabbricarsi In Venezia. Imola 1792.
(2) Vgl. Des Abts Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst. Mit einem Anhang: Des Herrn Le Roix Vorschlag zu einem Komödienhause Leipzig. 1768 und 1782.
(3) Vgl. M. Patté. Essai sur l'architecture théâtrale. Paris 1782. Daselbst wird im III. Kapitel eine Arbeit von Chaumont von 1763 erwähnt und fortgefahren: „M. Cochin, Graveur du Roi, publia a-peu-près vers le même temps, le projet d'une salle de comédie, qu'il a accompagné de quelques réflexions importantes."
(4) Vgl. Contant-Filippi: Théâtres modernes de l'Europe ou parallèle des principaux théâtres et des systèmes de maschines théâtrales. Dessins par Clément Constant. Paris 1840 bis 42. Texte par Joseph Filippi. Paris 1860.

spekte aufgehängt werden. Le Roi bemerkt zu dem Entwurfe noch: „Die Hauptszene ist ein wenig kleiner als die in der französischen Komödie, unterdessen ist sie immer noch groß genug. Da sie zwei kleynere zur Seite hat, so macht sie durch diese verzierte Ausbreitung ein prächtigeres Ansehen — und das ohne Vermehrung der gewöhnlichen Unkosten." ... „Das Gesetz der Einheit, ein Gesetz, das die Autoren so sehr einschränkt, scheint auch dadurch leichter befolgt werden zu können, insofern, daß diese drey Szenen drey verschiedene Orte anzeigen könnten und die der vordere Teil der Bühne vereinigen würde." ... „Wollte man unterdessen annehmen, daß es manchmal nötig wäre, daß die ganze Szene einen Ort vorstellte, z. B. einen Wald; nun, so würde es leicht seyn, unten aus dem Theater zwey Flügel (Kulissen) steigen zu lassen, welche Landschaften vorstellten, und die zwey Säulen, so die drey Szenen trennen, bedeckten." „Für Horch- und Lausch-Szenen könnte keine Bühne vorteilhafter sein." „In vielen tragischen und komischen Stücken ist so oft nöthig, daß einige Personen abgehen sollen, ohne von den Auftretenden gesehen zu werden; bey einer einfachen Szene kann dieses nicht geschehen, ohne sie entweder ganz leer zu lassen, oder die Nachsicht zu mißbrauchen, die der Zuschauer hat, diesen Fehler zu übersehen. Manchmal sollen sich Akteure verbergen und horchen, ohne daß sie der Zuschauer aus den Augen verliere: hier geht es vermittelst der Nebenszenen an." „Die Wahrscheinlichkeit würde dadurch minder offenbar beleidigt, der Dekorateur könnte mit Hilfe einiger vorgerückten Flügel (Kulissen), indem er andere wegließe, im Grunde Prospekte oder ganze Flügel stellen, wo der Dekorateur alle seine Kunst zeiget, und nicht auf den halben Flügeln, die niemals natürlich lassen ... usw.[1])."

Das ganze Projekt wird also einerseits empfohlen aus rationalistischen Motiven einer erhöhten begrifflichen, nicht optischen Illusionswirkung, andererseits stilisiert es das Bühnenbild deutlich in klassizistischer Weise und bereitet durch Einschränkung der Tiefenwirkung und starke Verwendung ausgebreiteter Hintergründe an Stelle von Kulissen in gewissem Sinne bereits die Reliefbühne eines Catel und anderer Späterer vor. Diese Vereinigung zweier scheinbar so heterogener Tendenzen in einem Entwurfe ist sehr merkwürdig.

Im Zusammenhang mit diesen auf auf eine architektonische Neugestaltung der Bühne hinzielenden Entwürfen sei auch noch einmal Dumont erwähnt, den wir bisher nur als Stilisten des Bühnenbildes kennen gelernt haben. Von ihm rühren auch zwei Theaterentwürfe her, die, offensichtlich durch Milizia, Morelli und Cochin angeregt, von einer einheitlichen geometrischen Grundrißform, der Ellipse, ausgehen. Der eine reizvolle Entwurf[2]) gilt einem Naturtheater und ist bis in alle Details hinein symmetrisch ausgestaltet. Mehrere konzentrische Ellipsen sind umeinander angeordnet. Die kleinste dieser Ellipsen wird innen von dem Amphitheater der Zuschauer zur Hälfte eingenommen, die andere Hälfte der Ellipse bildet die Bühne. Um diese innere sind weitere Ellipsen konzentrisch gelegt, voneinander durch immer höher werdende natürliche Heckenwände getrennt. Auf der Zuschauerseite sind in diese Heckenwände Sitzbänke eingeschnitten, auf der Seite der Bühne sind die Zugänge vom Foyer der Schauspieler in den Hecken angebracht, gerahmt durch dekorative Nischen,

(1) Vgl. Laugier-Le Roi, op. cit.

(2) Vgl. G. M. Dumont. Suite de projets detaillés des Salles de spectacles particulières avec les principes de construction, tant pour le Méchanique des Théâtres. Paris o. J. (1773).

vor denen Figuren stehen (vgl. Abb. 13). Das Ganze ist überaus originell und architektonisch durchaus gelungen.

In seiner Sammelveröffentlichung über die Anlagen verschiedener Theater[1]) findet sich dann noch der interessante Plan eines Schloßtheaters des Fürsten von Württemberg, dessen Palais nach einer Zeichnung von Laguépierre ausgeführt sein soll. Diese „nouvelle Salle d'Opéra"[2]) schließt sich fast vollkommen den Cochinschen Plänen an. Auch hier ist der Zuschauerraum ellipsenförmig gestaltet und die Bühne liegt an einer Breitseite der Ellipse. Eine Säulenstellung trennt die Vorbühne von drei Hinterbühnen, von denen die mittelste, ebenso wie bei Cochin, tiefer ist als die beiden Seitenbühnen (vgl. Abb. 14). Wieviel von diesem Plan Dumontsche Zutat und wieviel in Wirklichkeit ausgeführt worden ist, läßt sich nicht entscheiden, da Dumont auch bei seinen andern Aufnahmen bestehender Bühnen und Theater ziemlich willkürlich verfahren ist. Jedenfalls ist eine unmittelbare Abhängigkeit von Cochin unbestreitbar.

Gemeinsam ist allen diesen Entwürfen eines Milizia, Morelli, Cochin und Dumont der Gedanke einer einheitlichen Formgebung von Bühne und Zuschauerraum und die Zurückführung dieses Raumes auf eine möglichst einfache geometrische Figur (Kreis, Ellipse, Oval). Außerdem lehnen sie sich alle, ebenso wie auch Arnaldi, mehr oder weniger eng an das Vorbild des palladianischen teatro olympico an, indem sie zwischen Vorbühne und Hinterbühne unterscheiden — eine Zweiteilung, die dem barocken italienischen Rangtheater und der Opernbühne sonst vollkommen fremd war. Im Gegensatz zu Palladio ist jedoch bei ihnen die Hinterbühne, bzw. die drei verschiedenen Hinterbühnen, nicht für eine feste Dekoration, sondern für durch telari oder Kulissen auswechselbare Bühnenbilder projektiert. Außerdem wird auch, abgesehen von Arnaldi, bei diesen Reformplänen auf den Hinterbühnen selbst gespielt. In gewissem Sinne bereiten diese architektonisch-dispositionellen Umformungen auch schon eine dimensionale Änderung der Bühne im Sinne einer Einschränkung der Tiefe vor, wenn sie auch nicht so bewußt antiillusionistisch sind wie die Entwürfe des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, ja zum Teil sogar die von ihnen vorgeschlagenen Reformen mit rationalistischen Motiven entschuldigen.

Ein kurzer Hinweis sei auch noch den Schriften des berühmten Tänzers Noverre gewidmet[3]), der aus der Fülle seiner theatertechnischen Erfahrungen heraus sich ebenfalls mit Reformen der Bühne beschäftigt. Er äußert sich gegen einen zu großen Abstand der einzelnen Kulissen voneinander, damit die Zuschauer nicht die Vorgänge hinter den Kulissen sehen, und spricht sich überhaupt für eine möglichst einheitliche und geschlossene Gestaltung des Bühnenbildes aus. Besonders beschäftigt er sich mit Beleuchtungsfragen und schlägt an Stelle der Rampenbeleuchtung von unten eine mehr der natürlichen Lichtverteilung entsprechende Beleuchtung von oben vor. So teilt er noch verschiedene Beobachtungen und Reformvorschläge mit, die zwar mit den eigentlich stilistischen Fragen in nur losem Zusammenhange stehen, aber immerhin doch auf bühnenoptische Probleme eingehen.

(1) Vgl. G. M. Dumont. Parallele des plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France. Paris o. J.

(2) Dieser Entwurf ist Hammitzsch noch unbekannt.

(3) Vgl. I. G. Noverre. Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra. Amsterdam 1781. Ferner I. G. Noverre. Lettres sur les arts imitateus en géneral etc., sur la danse en particulier. Petersbourg 1803—04.

III. DIE DIMENSIONALE UMFORMUNG

Die stilistische Änderung des Bühnenbildes und die Versuche einer architektonischen Neugestaltung des dispositionellen Aufbaus der Bühne, die wir in den beiden vorhergehenden Abschnitten entwickelt haben, führten auf mittelbarem Wege bereits auch schon zu einer Änderung des Verhältnisses zwischen Breite und Tiefe des Bühnenraumes. Nach der Jahrhundertwende entstehen nun Reformpläne und Entwürfe, welche dieses Problem in den Vordergrund rücken und aus einer Verringerung der Bühnentiefe eine ganz neue optische Form des Bühnenbildes entwickeln wollen. Der Zusammenhang mit dem klassizistischen Stilempfinden, wie es sich zu gleicher Zeit in Gemälden und Bildwerken darstellt, ist offensichtlich. Es sind aber nicht nur Gründe optischer Natur, die zu dieser Veränderung führen, sondern auch die prinzipielle Stellung der Vorromantik zum Problem der Illusion überhaupt. Die Antithese des Klassizismus und der Romantik war ja eine gemeinsame, nämlich zur „Künstlichkeit" des Rokoko. Auch widersprach der an Rousseau anschließende Rationalismus und die verlangte „Natürlichkeit" (Schöpfung des englischen Gartens) allen illusionistischen Wirkungen. Schiller spricht von der dramatischen Muse, welche „die Täuschung, die sie schafft, aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt". Für den Klassizismus war die Zweiteilung der Vorstellungsreihen von der Wirklichkeit und der Nichtwirklichkeit des dargestellten Gegenstandes[1]) noch kein Problem, während die Romantik gerade aus dem Wechsel dieser beiden Vorstellungskomplexe eines ihrer ästhetischen Hauptmotive schuf. Der Wechsel zwischen Täuschung und bewußter Verletzung der Täuschung kehrt in der romantischen Literatur immer wieder, am sinnfälligsten dann, wenn auf dem Theater Theater gespielt wurde. Dieses Spiel der Bühne auf der Bühne, schon bei Shakespeare so oft benützt, kann als eins der Grundelemente der Romantik bezeichnet werden. Noch krasser ist allerdings die oft willkürliche Zerstörung der Illusion durch eigne Worte des Schauspielers von der Bühne herab. Namentlich Tieck arbeitet stark mit diesen Motiven[2]). Er läßt den Theatermaschinisten auftreten, ein andermal wieder die Dekoration hervorrufen an Stelle der Schauspieler und ähnliches. In den Unterhaltungen der Rahmenerzählung des „Phantasus" wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Bühne zu tief angelegt sei und flacher gehalten sein müsse. „Das unpassende Theater verdirbt durch seine Höhe und Tiefe alles wahre Spiel . . .[3])" Sogar Goethe wird als Eideshelfer herangezogen. Er sagt nämlich im „Wilhelm Meister": „Es wäre zu wünschen, die Spielenden bewegten sich auf dem schmalen Streifen einer Linie." Im „Jungen Tischlermeister", der zwar erst 1836 erschien, aber doch noch vollkommen die Anschauungen vom Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts wiedergibt, wird eine Art „Reformbühne" für eine Darstellung von „Was Ihr wollt" entwickelt. Das Proszenium soll in weitestgehendem Maße benützt und daher auch nach Mög-

(1) Vgl. W. Klette. Über Theorien und Probleme der Bühnenillusion. Erlangen 1911.
(2) Tieck hat sich mehrfach sehr bestimmt über das Dekorationswesen ausgesprochen. Es muß dazu bemerkt werden, daß die meisten seiner Ausführungen auf diesem Gebiete, auch wenn sie in den Sammelausgaben seiner Werke viel später erschienen sind, in den Jahren zwischen 1790 und 1800 entstanden und teilweise auch erstmalig veröffentlicht worden sind. Besonders hervorzuheben „Phantasus", eine Sammlung von Märchen usw., darin Bd. II: „Der gestiefelte Kater", „Die verkehrte Welt". Berlin 1812.
(3) Vgl. L. Tieck. „Dramaturgische Blätter" in „Kritische Schriften". Leipzig 1848—52.

lichkeit verbreitert werden, die Bühne der Tiefe nach verkürzt werden. Alle Vorgänge, die bis jetzt „en face präsentieret" wurden, soll man „ins Profil ziehen"[1]). Ähnlich spricht sich übrigens auch A. W. Schlegel aus[2]). Auch er ist für Einführung einer „schlichten grünen Hinterwand an Stelle der manierten Dekoration".

Durchweg sehen wir also die kunsthistorisch durch den herrschenden Klassizismus begründete Tendenz zur Reliefbühne auch literarisch gefordert. Nicht nur literargeschichtlich, auch musikhistorisch lassen sich Parallelen aufstellen. Mit dem Aufhören der Alleinherrschaft der italienischen Oper, mit dem Auftreten Glucks und seiner mehr naturalistischen Oper und dem allmählichen Entstehen einer deutschen Singspieloper tritt die Bedeutung der barocken, typisch italienischen Operndekoration zurück. Man verspottet den Prunk und vor allen Dingen die Überfülle des auf der Bühne Gebotenen[3]).

Selbstverständlich spiegelt sich diese veränderte Einschätzung der Oper und die mehr kritische Stellungnahme des Publikums zur Dekoration auch in der Theorie und Ästhetik wieder, und zwar beginnen naturgemäß die Einwände der führenden Geister der Zeit schon, bevor die breiten Schichten der Theaterbesucher so weit gereift waren. Sulzer äußert sich schon 1774 ausführlich unter dem Stichwort „Oper, Opera"[4]): „Bey dem außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiener den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben sol . . ." „Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweißt den Leichtsinn der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben." Sulzer wendet sich dann gegen den „logischen Unsinn" der Arien, des Maschinenwesens und begründet seine Einwände mit rationalistischen Motiven. Um so verwunderlicher ist es, daß sein Rationalismus ihn nicht dazu verführt, die Tonmalerei in der Musik zu billigen. In vielen seiner Begründungen greift er auf die schon von Algarotti[5]) und Gluck in seiner Vorrede zur Oper „Alcestis" gebrachten Anschauungen zurück. „Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmack seyn, und bey jeder veränderten Szene genau überlegen, wohin der Dichter ziehlt. Dann

(1) Weitere Ausführungen Tiecks im Sinne einer möglichsten Einschränkung der Bühnentiefe in der Gestaltung einer Reliefbühne finden sich noch in: L. Tieck. Deutsches Theater. Berlin 1817.

(2) Vgl. A. W. Schlegel: „Vorlesungen", hrsgb. von I. Minor. Heilbronn 1884.

(3) Eins der witzigsten Spottgedichte auf die italienische Operndekoration wurde um 1780 am Hofe zu Cassel verbreitet und stammt wahrscheinlich aus der Feder eines Marquis de Luchet. Es sei als bezeichnend für die allgemeine Zeitstimmung hier wiedergegeben (vgl. auch B. Lynker. Das Theater in Cassel 1886):

„J'ai vu le soleil et la lune,
Qui faisaient des discours en l'air
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la Mer.

J'ai vu l'aimable Cytherée
Au teint vermeil, aux doux regard
Dans une machine entourée
D'amours natif d'Ober-Velmar.

J'ai vu des ombres très palpables
Se trémousser au bord du Styx,
J'ai vu l'enfer et tous les diables
A quinze pieds du paradis. — etc.

(4) Vgl. I. G. Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1774.

(5) Vgl. F. Algarotti. Saggio sopra l'Opera Musica. Liverno 1755 (anonym erschienen).

muß er mit Beybehaltung des Üblichen, oder des Costume, alles so einrichten, daß das Aug zum Voraus auf das, wes das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Szenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stande sind, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen ... Eine Gegend oder eine Aussicht kann uns vergnügt, zärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kann durch das Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewirkt werden. Also kann der Baumeister dem Dichter überall vorkommen (!), um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern! Aber er muß sich genau an die Bahn halten, da der Dichter folget: nichts unbedeutendes, zum bloßen Küzel des Auges; viel weniger etwas überraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht." Klarer kann das Prinzip der Stilbühne nicht ausgesprochen werden. Diese Betonung der Farben und Linien einer Dekoration und ihrer architektonischen Struktur nach ihrer stimmungsbildenden Kraft, diese Bewertung des optisch Erfaßbaren als Symbol ist geradezu eine Vorahnung der Ideen Breysigs, Catels, Weinbrenners und Schinkels. Im Zusammenhang damit muß er sich selbstverständlich gegen alle Maschineneffekte wenden.

Ähnlich wie Sulzer äußern sich auch andere Theoretiker der gleichen Zeit. In dem von de la Sorte und Chamfort 1776 herausgegebenen, anonym erschienenen „Dictionnaire dramatique"[1]) sprechen sich die Autoren unter dem Stichwort „appareil théâtrale" sehr gegen alles Dekorationswesen aus. Sie betrachten die Dekorationen als durchaus unwichtig und berufen sich auf Voltaire: „Toute la pompe de l'appareil ne vaut pas une pensée sublime ou un sentiment." Sie gehen also entschieden noch weiter als Sulzer.

Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, daß auch noch im letzten Drittel des Jahrhunderts sich Theoretiker fanden, die die Wichtigkeit der Dekoration energisch betonen[2]).

Der Beginn der Versuche zur dimensionalen Umformung der Bühne ist ungefähr um das Jahr 1800 anzusetzen. Merkwürdigerweise gingen diese Reformbestrebungen durchweg von Brandenburg-Preußen aus. Diese staatliche Bedingtheit ist vielleicht kein Zufall, denn diese spartanische, sparsame und eigentlich unsinnliche Anschauung vom Wesen des Theaters im Sinne des Klassizismus stimmt mit den inneren Tendenzen der damaligen preußischen Kultur gut überein. Und so wirkten auch die hauptsächlichsten Reformer, Breysig, Catel, Langhans und Schinkel, alle in preußischen Diensten.

Johann Adam Breysig, der erste dieser Reihe, war zu gleicher Zeit „Zeichenkünstler, deutscher Theatermaler, Propagator und Weiterbildner des Panoramas". 1766 geboren, reist er zunächst mit einer Theatergesellschaft umher und erwarb in langjähriger Praxis eine große Routine in der Darstellung perspektivischer Dekorationen. Schon Stieglitz[3]) rühmt ihn als „einen der ersten und geschicktesten Theatermaler, der durch viel vortreffliche Arbeiten hinlänglich bewiesen, daß er in der Kunst, Dekorationen zu malen, gründliche und praktische Kenntnisse besitzt". Aus dieser Beschäftigung heraus ergaben sich schließlich eine An-

(1) Vgl. Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire des Théâtres ... (anonym erschienen) Paris 1776.
(2) Vgl. M. C. Lettres sur l'Opéra. Paris 1781. Anonym erschienen. Auch Ähnliches bei: N. Forckel. Stephan Arteagas Geschichte der italienischen Oper vom ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeit. Leipzig 1789.
(3) Vgl. Ch. L. Stieglitz. Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst. Leipzig 1792—98.

zahl perspektiv-theoretischer Abhandlungen[1]), die, in einer Reihe von aufeinanderfolgenden Jahren entstanden, ein einheitliches und neuartiges System des Bühnenwesens dem größeren Publikum nahebringen sollten. Doch ist ihr Stil nicht danach angetan, diesen Zweck zu erreichen. Vor allen Dingen wünscht er, daß der Theaterarchitekt, nicht mehr der Theatermaler auf der Bühne herrsche. Er selbst war, wie auch später Catel, von der Architektur ausgegangen. Seine Bestrebungen gehen nun merkwürdigerweise nach zwei ganz verschiedenen Richtungen. Einerseits erstrebt er durch Erfindung bzw. Vervollkommnung des Panoramas eine höchste Illusion und Konzentration aller nur denkbaren optischen Täuschungen zur Erreichung dieses einzigen Effektes, andrerseits will er von der Bühne des wirklichen Theaters alle Tiefenentwicklung fernhalten und sich möglichst auf Flächenwirkung beschränken, unter Verzicht auf alle Illusionsmöglichkeiten. So trennt er die beiden im Bühnenbild bisher vereint gewesenen Tendenzen. Eine perspektivische Dekoration im Schwetzinger Garten, die mit großer optischer Täuschung eine landschaftliche Fernsicht wiedergab, hatte ihn angeregt, den rein illusionistischen Problemen nachzugehen, und er trug sich bereits seit 1789 mit dem Gedanken, einen Rundbau mit einem panoramaartigen Rundgemälde zu schaffen. Er denkt sich ein „Kosmotheater“[2]), in dem die Zuschauer aus Logen übereinander ein Rundgemälde sich abwickeln sehen. „Unter diesem Theater verstehe man ein Theater, in welchem alle Wirkungen der Natur und Kunst durch Kunst täuschend hervorgebracht werden, in welchem jede beliebige Schaustellung und jedes beliebige Schauspiel gegeben werden kann. Ein solches Theater mache alle Arten von Theater überflüssig.“ 1799 wurde Breysig in Magdeburg als erster Lehrer

(1) Vgl. I. A. Breysig. Versuch einer Erläuterung der Reliefperspektive. Magdeburg 1798. Vgl. ferner: I. A. Breysig. Skizzen oder Gedanken, die bildenden Künste betreffend. Magdeburg 1799—1801. Bd. I. Heft I. 1. „Über den Bau, die Maschinerie und Malerei des Theaters.“ I. 2. „Grundsätze der Theaterszenenmalerei.“ 1801. II. „Theaterwesen. Bemerkungen über Theater-Scenen-Malerei.“ Neue Skizzen. Danzig 1806. III. 1. „Über den Werth eines Kunstprodukts, Rollenverteilung.“ 2. „Über den Bau des Theaters. Anrathung der Theater ohne Flügel (Kulissen). Szenographie des Königsberger neuen Schauspielhauses nach bessern Grundsätzen. Königsberg 1808. Endlich vgl. I. A. Breysig. Neue Skizzen oder Phantasien, bildende Künste betreffend. Danzig 1805—1808.

(2) Angeblich soll Barker in London von Bs. Plänen und Theorien gehört und durch ihn beeinflußt, sein erstes Panorama dort konstruiert haben. Ein kurzer Exkurs zur Geschichte des Panoramas und Dioramas sei hier gestattet, ohne den Prioritätstreit zwischen Barker und Breysig entscheiden zu wollen. Auf jeden Fall hatten beide in den wandelnden Dioramen Servandonis, in den sogenannten „Spectacles de décoration“ einen Vorläufer gehabt. In Paris selbst sah man erst ein dreiviertel Jahrhundert später, 1828, wieder eigentliche Dioramen. Sie waren von Daguerre und Boutun gemalt und unterschieden sich von denen Servandonis dadurch, daß sie vom natürlichen Tageslicht beleuchtet wurden. Der Einfluß der dioramisch transparenten Darstellungen Schinkels auf diese Veranstaltungen ist zweifellos. Erstes Panorama 1787 in Edinbourgh von Barker, eine im Halbrund gemalte Stadtansicht. 1792 erstes eigentliches Panorama von Barker in London, eine Darstellung der englischen Flotte in Portsmouth von 16 Fuß Höhe und 55 Fuß Durchmesser im Vollrund. Später in London zweigeschossige Panoramen mit zwei verschiedenen Darstellungen übereinander. Erstes Panorama in Frankreich von James Thayre auf dem Montmartre, eine Ansicht von Paris und Umgebung darstellend (vgl. G. Bapst. Essai sur l'Histoire des Panoramas et des Dioramas. Paris 1891). Später wurden in Paris sogar eigene ständige Gebäude für Panoramen errichtet (vgl. A. Donnet - I. A. Kaufmann. Architectonographie des théâtres de Paris ou parallèle historique et critique

an der Kunstschule angestellt und veröffentlichte als „National-Theatermaler" die „Skizzen und Gedanken, die bildenden Künste betreffend". Sein erstes Panorama entstand kurz darauf, 1800, in Berlin, er malte es gemeinschaftlich mit dem Landschaftsmaler Katz. Später kam er als Kunstschuldirektor nach Danzig und wurde gleichzeitig Theatermaler des Königsberger Neuen Schauspielhauses.

Als solcher sieht er nun ganz von seiner anläßlich der Panoramaentwürfe verfolgten illusionistischen Arbeitsmethode ab. Er löst das ganze Bühnenbild in eine Folge flächiger Darstellungen auf, die hintereinander gereiht werden. Daher tritt er für Abschaffung der Kulissen ein. Er erklärt, „ein Theater ohne Flügel (Kulissen) ist nichts Neues. Das kleine Theater im Bade zu Dresden hat keine Kulissen, die Szenen bestehen in durchbrochenen und ganzen Prospekten. Eine andere Art der gleichen Theater hatte Schröder in Hamburg, wobei Prospekte, welche mit dem Hinterprospekte beinahe rechtwinklig angebracht, die Stelle der Flügel vertraten"[1]). Die erste größere Leistung Breysigs als Theatermaler war der Festsaal für das Leipziger Theater gewesen. Die Farbenwirkung wurde bei dieser Dekoration besonders gerühmt und auf die in seinen theoretischen Schriften ausgesprochene Farbenkompositionslehre zurückgeführt. Breysigs Farbensäule ist ein Dreieck, dessen Spitze rot, blau und gelb sind, die nach der Mitte zu in 51 Feldern, in denen die Mischungen immer mehr zusammengesetzt erscheinen (blau-violett-grau, gelb-orange-grau usw.), zum Grau sich neigen und in einem einfarbigen Braun sich vereinigen. In dem 1808 von ihm entworfenen Theater besteht nun das Szenenbild aus einer Hinter- und zwei Seitenwänden, „die Seitenprospekte hangen schräg, aber an sich nicht 45° schräg, sondern konstruktiv mit allen übrigen verbunden, so daß dieselben sich als bloße Wand vom Gesichtspunkte gesehen 45° schräg präsentieren." Die durchbrochenen Prospekte, die hintereinander gestellt wurden, verwandte er vor allem bei landschaftlichen Darstellungen. So vermied er es, die Wände, welche die Bühne begrenzen, unter einem Winkel zusammenstoßen zu lassen. Er braucht also viele Praktikabeln. Über den Bühnenraum spannt er eine geschlossene Decke, oder er läßt sie ganz fort, niemals aber setzt er die Decke aus einzelnen, aufeinanderfolgenden, über die Bühne gespannten Soffitten zusammen. Er geht übrigens in der Konstruktion von der Annahme eines einzigen Zuschauers aus, der in der Mittellinie, am höchsten Punkte des Parketts sitzt. Im Detail gibt er auch für die einzelnen verschiedenen Szenenbilder genaue Ratschläge, die sich bis auf Farbengebung und Beleuchtung erstrecken. Bei einer Gefängnisszene geht die Hauptbeleuchtung von einer transparent zu erhellenden Laterne mitten in der Hinterwand aus. Die den Zuschauern abgewandte Seite der Spielenden hatte man sich also als erleuchtet zu denken, dagegen die den Proszeniumlampen zugekehrte dunkel. Damit das Gefängnis niedrig erschiene,

de ces édifices usw. Paris 1821. Daselbst Ansichten und Pläne mehrerer solcher Bauten. Besonders interessant die eigenartige Verbindung von Arena und Bühne, die Sitze nach antikem Muster in geschlossener Kreisform). In Deutschland bürgerten sich Panoramen zuerst in Hamburg ein und zwar 1793 (vgl. ausführlich darüber bei I. Fr. Schütze. Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794). Das eigentliche Barkersche Panorama erschien 1799 auch zuerst in Hamburg unter dem Namen „Nausorama". Mit ihm setzt die Entwicklung in Deutschland ein, die Breysig fortführt (vgl. den Artikel „Die Panoramen" im „Jornal des Luxus und der Moden 1800"). Der Versuch des sogenannten „Panstereorama", der 1801 in Paris gemacht wurde, fand beim Publikum keinen Beifall, es handelte sich um ein Panorama in reliefierter Darstellung.

(1) Vgl. E. A. Hagen. Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg 1854.

verdeckte ein herabsinkender Draperievorhang einen Teil der Bühne (Gardine). Um das Schauerliche des Ortes, in dem man „Ketten, Folter- und Strafmaschinen" sah, zu heben, suchte der Maler durch „mancherlei Dinge darin den Begriff des Unterirdischen zu führen". „Dies kann noch mehr," so gibt er an, „der Fall werden, wenn Personen von unten herunter hervortreten und beim Abgehen Treppen vor und hinter dem durchbrochenen Seitenperspektiven hinaufsteigen." Als ein Probestück, wie der Theatermaler dem Unscheinbarsten Interesse zu geben vermöge, wollte er die Dekoration seiner „geweißten Stube" beurteilt sehen. Er sah die Aufgabe als die beste Gelegenheit an, in der Kunst selbst fortzuschreiten. „Zwei mit weißen Gardinen behängte Fenster im Hintergrund erteilen dem Zimmer das Licht."

Der merkwürdige Gegensatz in den Schöpfungen Breysigs wurde von ihm selbst empfunden. Seine auf illusionistische Wirkung hin geschaffenen Panoramenentwürfe wurden aber von ihm selbst nicht als eigentliche Kunstwerke angesehen, sondern mehr als eine Art technischen Virtuosentums, bei dem es ihm lediglich darauf ankam, den höchstmöglichen Grad optischer Illusion zu erreichen. Dagegen faßte er seine Arbeiten zur Vereinfachung und Stilisierung des eigentlichen Bühnenbildes durchaus im Sinne einer rein künstlerischen Fortentwicklung der Theatermalerei auf. Sie stellen ihn in eine Reihe mit den andern Reformern des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, denn er bemüht sich als erster bewußt, die tiefenlose Reliefbühne zu gestalten. Seine „Reliefperspektive" war zweifellos Catel, Langhans und Schinkel bekannt, die zum großen Teil auf ihr weiterbauten.

Unter den Autoritäten, auf die sich Breysig bezieht, befindet sich auch Pujoulx[1]). Dieser gibt verschiedene theoretische Ratschläge zur Verbesserung der Bühne, ohne sie jedoch m. W. jemals in die Wirklichkeit zu übersetzen. Die Notwendigkeit erfordere, „sich über eine Menge kleinlicher Gewohnheiten emporzuschwingen, die uns noch aus dem Kindheitsalter der Kunst ankleben". Er eifert gegen die Rampenbeleuchtung von unten, die auch er, wie so viele andere Reformer dieser Zeit, als unnatürlich empfindet. Breysig führt ihn vor allen Dingen deswegen an, weil auch er die Kulissen verurteilt. Er meint, „sie glichen den Blättern eines Bettschirmes. Da nur eine einzige Person in den genau bestimmten Gesichtspunkt gestellt werden kann, den der Maler gewählt hat, um seine Linien zu zeichnen, so folgt daraus, daß von 2000 Zuschauern 1999 sich außer dem gehörigen Gesichtspunkte befinden und nichts anderes als eine abenteuerliche Bauart sehn, Linien ohne Ordnung, ineinander geschobene Karniese, Gebälck ohne Symmetrie und Wechselbeziehung." „Bei der Widersinnigkeit der Kulissen nehmen die Schauspieler nicht Anstand, überall aufzutreten, so daß sie oft ‚zu der Fensteröffnung hereinkommen und zu dem Kamin herausgehen'..." „Wie der Verfasser (Pujoulx) an den Kulissen Anstoß nimmt, so bei den Außenansichten, für welche man immer ungleiche Rahmen nötig haben wird, an den Soffitten: „Durch sie wird der Himmel in gleiche Zonen geteilt, die ziemlich so aussehen, wie Stücke Leinwand, die man an den Wipfeln der Bäume ausgespannt hätte, um sie im Thau zu bleichen."

Pujoulx ist auch, entgegen allen anders lautenden Behauptungen, der erste Bühnentheoretiker, der sich für die Verwendung geschlossener Zimmer einsetzt. Unter „geschlossenem" Zimmer wird die Darstellung eines Innenraumes

(1) Vgl. I. Pujoulx. Neuestes Gemälde von Paris. Leipzig 1801.

auf der Bühne durch drei Seitenwände, zusammenhängende Decke und Bühnenfußboden verstanden. „Aber vergebens gibt man Verbesserungen an, wie die geschlossenen Säle, die man in mehreren Schauspielen versucht hat, die Kulissen behalten immer die Oberhand.“ Die geschlossenen Zimmer kommen in Paris schon gegen Ende der neunziger Jahre auf[1]), und zwar mit durchaus wechselndem Erfolg. Goethe hat sich in „Dichtung und Wahrheit“ absprechend über diese Neuheit geäußert, die er als verfehlte Konsequenz der Diderotschen Natürlichkeitstheorie auffaßt[2]). Und in der Tat ist in diesem Falle der Naturalismus des Bühnenausschnittes aufs äußerste getrieben[3]), der Zuschauer sieht in ein wirkliches Zimmer, dessen vierte Wand eben einfach herausgenommen ist[4]). Breysig ging nun noch weiter als Pujoulx, denn er wollte nicht nur die Zimmer geschlossen darstellen, sondern selbst die Wiedergabe von Waldlandschaften auf der Bühne durch enge Aufeinanderfolge in sich zusammenhängender Prospekte geschlossen einrichten, ohne Kulissen und Soffitten.

Ebenso wie Breysig war auch Louis Catel von Hause aus Architekt. Seine Reformprojekte[5]) gingen jedoch nicht von der Bühne allein, sondern gleich vom Bau des ganzen Theaters aus. Er denkt es sich als ein Rechteck, das viermal so lang als breit ist. An die eine Breitseite schließt sich nach antikem Vorbilde im Halbkreis der von einem Halbkuppeldach gekrönte Zuschauerraum an. Das Rechteck selbst, das für ein Schauspielhaus für ungefähr 1600 Zuschauer ungefähr 60 Fuß lang sein sollte, bildet das Proszenium und damit die eigentliche Bühne. Um die Zerstückelung des Bühnenbildes zu vermeiden, führt Catel nur ein einziges großes Gemälde, den Schlußprospekt, ein, denn, wie er richtig bemerkt, wirkt ein auf Kulissen und Soffitten gemaltes Bild nur immer von einem Standpunkt aus wirklich illusionistisch. Daher wählt er eine Bühne von geringer Tiefe und großer Breite, mit einer gemalten Hinterwand von 60 Fuß Höhe und 180 Fuß Breite (vgl. Abb. 15). Er unterscheidet nun die einzelnen Szenen untereinander der Größe nach: „Die Szene oder der Ort der Handlung kann entweder einen Raum andeuten, der viel größer als die Bühne oder ebenso groß und kleiner als jene ist. Zum ersteren Fall gehören alle Szenen, welche freie Gegenden oder sehr große verschlossene Räume versinnlichen, zum zweiten alle diejenigen, welche kleine verschlossene Räume vorstellen sollen.“ Für die ersterwähnte Art von Szenen verwendet er den Gesamtprospekt. Einzelne Gegenstände im Vordergrunde, wie Häuser, Bäume und dergl., sollen als ausgeschnittene Praktikabeln vor den Gesamtprospekt vorgestellt werden ... „Diese Objekte müssen auf einer, nach dem Kontur derselben geschnittenen Fläche abgebildet seyn.“ Sie sollen als seitliche Schieber auf die Bühne gebracht

(1) Vgl. Journal des Luxus und der Moden, Jahrgang 1798.
(2) Vgl. I. Petersen. Schiller und die Bühne. Palaestra, Bd. XXXIII. Berlin 1904.
(3) Vgl. P. Zucker. Stilrichtungen in der Theaterdekoration. Theaterkalender für 1914. Berlin 1914.
(4) In Berlin wurde die erste geschlossene Zimmerdekoration erst 25 Jahre später anläßlich des Lustspieles „Die Steckenpferde“ von Wolff auf die Bühne des Schauspielhauses gebracht, aber durchaus ohne Erfolg. Sie verschwand mit der Aufführung dieses Stückes. Man behauptete, das geschlossene Theater lasse sich nur schlecht beleuchten und dämpfe den Ton der Rede (vgl. E. Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin 1905). Übrigens hat man schon vorher bei der von Schinkel dekorierten Privataufführung des „Faust“ 1819 beim Fürsten Radziwill das Arbeitszimmer des Faust geschlossen und jedes Detail plastisch vollkommen dargestellt.
(5) Vgl. L. Catel. Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser. Berlin 1802.

werden. Von dem eigentlichen Schlußprospekt verlangt er eine Größe, die selbst dem nächstsitzenden Zuschauer es unmöglich macht, oben oder seitlich vorbeizusehen. Werden Verwandlungen verlangt, so sollen die Prospekte hintereinander gefaltet auf den Schnürboden hinaufgezogen werden. Wenn eine sehr weite Fernsicht dargestellt werden soll, so gestattet er, mit einer leichten Konzession an die Tiefenbühne des Barock, die Verwendung von zwei Prospekten hintereinander. In diesem Fall wird der erste teilweise ausgeschnitten in einer Entfernung von 40 Fuß von der Vorderkante der Bühne aufgehängt, der zweite 20 Fuß weiter nach hinten. Der sehr breite Rahmen der Proszeniumsöffnung wird als Rundbogen ausgestaltet, ist jedoch der Größe nach veränderlich. „Ein Grund, warum das Proszenium möglichst breit gehalten werden muß, liegt darin, daß der Schauspieler sehr oft in Verbindung tritt mit den auf dem Szenenbild gemalten Gegenständen, welche ihrer Natur nach oft größer sind, z. B., wenn solche Häuser, Paläste und dergl. vorstellen." Für die Veränderung der Größe des Proszeniumsrahmens führt er die sogenannte Gardine ein, damit nicht „Bauernstuben von kolossaler Größe und Paläste so klein wie Bauernhütten" erscheinen. Für die Darstellung von Innenräumen empfiehlt Catel das geschlossene Zimmer, aber, wie wir gesehen haben, nicht als erster, wie man allgemein behauptete. „Diese ... Art von Szenen wird am besten durch drei in Winkeln aneinanderstoßende Wände, die mit einer darauf liegenden Decke verbunden, vorgestellt." ... „Die hier vorgeschlagene Methode, kleine verschlossene Räume, als z. B. kleine Säle, Zimmer, Bauernstuben etc., vorzustellen, ist ohnfehlbar die zweckmäßigste, denn sie kommt der Wahrheit am nächsten. Der Mahlerei bleibt hier nichts überlassen, als alle positiven Erhöhungen und Vertiefungen der Gesimse und Türen etc. vorzustellen." Die Gardine, d. h. die Differenz zwischen Bühnenrahmung und der gedachten Zimmervorderwand, die bis an „die positive Öffnung der vorgestellten Szenen reicht, sey mit Gegenständen bemalt, die als die äußerste Umgebung des im Durchschnitt gezeigten Raumes erscheinen, als z. B. mit Mauerwerk, mit Vorhängen und anderen dergleichen Dingen." Nach diesem Prinzip werden heute die kinematographischen Aufnahmen mehrerer Innenräume nebeneinander dargestellt. Catel rügt an den Dekorationen, wie sie bisher waren, vor allem die Zerreißung des Raumes. Die Kulissendekoration bleibt für ihn eine Zusammenstellung von „gemahlten Schirmen, auf welchen er einzelne Gegenstände entdeckt, deren Zusammenhang er nur durch das größere Gemälde der Hinterwand begreift". Daß seine Vorschläge der Illusion einer Raumtiefe entgegenarbeiten, ist ihm vollkommen klar, und er betont es ausdrücklich. „Solche Täuschung liegt außer den Grenzen der Kunst. Der Mahler kann aber, wenn er die Effekte der Natur treu kopiert, die Phantasie des Zuschauers so in Besitz nehmen, daß sie für den Augenblick das Bewußtsein der sie umgebenden Wirklichkeit verliert und das Gemüth zu jenen Gegenständen hinüberzieht, die das Bild darstellt. Wie matt muß dagegen der Eindruck eines Bildes seyn, an dem man beständig nur Leinwand und Farbe sieht." Immerhin kann „das Szenengemählde an und für sich selbst nur als Symbol des wirklichen, in dem Gedichte angedeuteten Ortes der Handlung betrachtet werden". Er erkennt übrigens bereitwilligst an, daß die Entwicklung vom Illusionismus sich allmählich entferne: „Man muß zum Ruhm mehrerer neuern Decorations-Mahler (namentlich in Berlin) der Wahrheit das Opfer bringen, daß sie die Fesseln fühlen, welche sie aufhalten, ihre Kunst der Vollkommenheit näher zu bringen. Sie haben dem alten Systeme schon

einen harten Stoß dadurch beigebracht, daß sie die Zahl der Kulissen, soviel wie möglich, vermieden und statt diese, nach der alten Methode, nach dem Mittelpunkt der Szene hin zusammenzuziehen, dieselbe lieber nach hinter weiter auseinander stellen, um für das Bild eine große Fläche auf der Hinterwand zu gewinnen."

Von seinen verschiedenen einzelnen Vorschlägen interessieren hier natürlich die rein theatertechnischen nicht, sondern nur die kunsthistorisch bedeutsamen. Zu diesen verdient seine Idee gerechnet zu werden, alles „nach charakteristischer Ansicht gestellt zu sehen", d. h. auf das Profil hin. So läßt er auch die Aufzüge der Massen nicht von hinten nach vorn, sondern von rechts nach links über die Bühne sich bewegen, „wobei die handelnden Personen en profil zu sehen sein werden". Für Aufzüge in der Ferne dagegen schlägt er die Verwendung von verkleinerten Puppen vor, die auch Noverre schon in seinen Balletten verwandt hatte. Er benützt sie aber auch dazu, um die aus der Tiefe nach vorn tretenden Schauspieler zu ersetzen, und läßt sie im Hintergrunde dann beweglich, in übereinstimmender Kleidung mit den lebendigen Schauspielern, agieren. Er hofft so dem Widerspruch zu der gemalten Perspektive auf der Bühne entgehen zu können. (In dem berühmten „Hund des Aubry" werden ebenfalls Kinder in Vorschlag gebracht, die, in der Ferne agierend, als Ebenbilder der vorn auftretenden Schauspieler ihnen gleich gekleidet sein sollen.) Im Anschluß an diese Vorschläge kommt er zu einigen prinzipiell sehr wesentlichen Bemerkungen: „Von der hier vorgeschlagenen Methode, in großer Entfernung vorgehende Handlungen auszudrücken, muß man, wohl verstanden, keine vollkommene Täuschung erwarten. Denn so wie das Scenengemählde an und für sich selbst nur als Symbol des wirklichen in dem Gedicht angedeuteten Ort der Handlung betrachtet werden kann, so wird der hier bewirkte Ausdruck von einer in großer Entfernung vorgehenden Handlung ebenfalls immer nur konventionell und folglich symbolisch seyn. Wenn nur das Konventionelle so beschaffen ist, daß der Sinn davon sogleich begriffen werden kann, und dieser wird gewiß hier nicht verfehlt werden, da die ganze Operation die Hauptkennzeichen an sich trägt, die uns in der homogenen Naturerscheinung besonders auffallen. Überdies ist es bekannt, daß der berühmte Noverre sich zu diesem Zwecke des gleichen Mittels mit bestem Erfolge bedient hat."

Auch auf Servandoni und dessen Wandeldekorationen greift Catel zurück. Er schlägt nämlich für die Darstellung ziehender Wolken eine Leinwand vor, die über zwei Walzen geht. „Die Gegend selbst sey auf einer eigenen Fläche gemacht und auf ihrer äußersten Kontur ausgeschnitten. Hinter dieses ausgeschnittene Bild sey die Malerey der Luft auf einer beweglichen Decke angebracht, die sich aufrollen läßt ... So wird man, wenn das Bild sich in die Höhe hebt, immer mehr Gewölck von der Tiefe heraus bis auf die sichtbare Bildfläche bringen können." Endlich verlangt er noch, daß die Verwandlungen der Szene nicht durch den Vorhang, sondern durch eine plötzlich eintretende Verdunklung maskiert werden. Er hält diese Methode darum für so empfehlenswert, „da sie in den Operationen der Seele selbst ein Beispiel findet, denn wenn man die Augen schließt und der Phantasie erlaubt, Bilder herbeizuführen, so erscheinen diese in finsterer Nacht hintereinander. Der Übergang von dem Einen zum Anderen ist jedes Mal dunkele Leere."

Gegen diese Vorschläge Catels wendet sich Langhans sehr lebhaft. Auch

er hatte sich, allerdings in recht gemäßigtem Sinne, viel mit Theaterbau und Theaterreformen beschäftigt, macht aber von allen Theaterreformern dieser Zeit der illusionistischen Tiefenbühne des Barock noch die meisten Konzessionen[1]). In der zweiten seiner Arbeiten „Über Theater"[2]) geht er ausführlich auf die Catelschen Vorschläge ein: „Catel schlägt vor, die Gardinen, welche das allmählige Aufsteigen eines Gewitters und wiederum das helle werden des Horizonts vorstellen sollen, auf eine Rolle aufzurollen, um in jedem Moment eine Veränderung des Hintergrundes zu bewirken. Es würde jedem Maschinisten sehr willkommen gewesen seyn, wenn der Verfasser die Konstruktion einer solchen Rolle von 200 Fuß lang, die sich in ihrer eignen Schwere und auch mit der ganzen Last der Gardine immer gerade erhielte, damit keine Falten in die Leinwand kommen, angegeben hätte. Schon auf 60 Fuß Länge wäre die Erfindung einer solchen Rolle recht verdienstlich. Der Verfasser macht ferner in seinem Werke den spaßhaften Vorschlag, während den Verwandlungen auf der Bühne die Vordergardine nicht herabzulassen, dagegen aber das ganze Theater für diesen Moment zu verfinstern. Dieses müßte in mehreren Vorstellungen 12—15 mal geschehen. So oft die Anzahl von Zuschauern, die mehrere tausend seyn kann, in eine totale Finsternis zu versetzen, ist eine Unanständigkeit, die vielleicht dem Publikum in manchem kleinen Winkeltheater willkommen seyn könnte, in einem großen Theater aber durchaus nie geduldet werden kann." Auch gegen das geschlossene Zimmer spricht sich Langhans aus: „Aus eben diesem Grunde sind auch die geschlossenen Wände, anstatt der Coulissen, auf der Seite der Bühne, auf großen Theatern durchaus verwerflich, weil keine perspektivische Malerei auf derselben Wirkung thun kann, und sie auch die Mittel zur Erleuchtung benehmen. In ganz kleinen Bühnen oder auch zu gewissen Szenen, als doppelten und dergleichen, kann diese Art zu dekorieren sehr gute Wirkung thun."

Aus diesen Einsprüchen gegen verschiedene der Catelschen Reformen ergibt sich schon ohne weiteres, daß Langhans, trotzdem er sich in formaler Hinsich rein klassizistisch gibt, doch in der Auffassung des Raumes und besonders in seiner Stellung gegenüber den illusionistischen Problemen doch stark vom barocken Empfinden abhängig war. Ausführlicher über ihn zu handeln, ist hier nicht der Ort, da seine Reformen überwiegend theatertechnischer und nicht künstlerischer Natur sind.

Weit fortschrittlicher als er ist der Klassizist Süddeutschlands, Weinbrenner, gesonnen. Auch er beschäftigte sich mit den Problemen der Theaterdekoration[3]). Er wendet sich heftig gegen die barocke Dekorationsmethode und tritt für die größte Vereinfachung des Bühnenbildes ein: „Die Schüler und Nachfolger Bibienas und Pozzos gingen ... vielmehr dem verderbten Geschmacke ihrer Zeit nach, und jeder glaubte seine Kunst hauptsächlich in sonderbaren und grotesken Vorstellungen an den Tag legen zu müssen. Die meisten der jetzigen Theater, welche sich rühmen, noch Schätze von Dekorationen aus jener Zeit zu besitzen, sind daher zu bedauern, daß sie dem Publikum dergleichen Ungereimtheiten architektonischer Gegenstände, welche in der Natur nie existieren,

(1) Vgl. I. G. Langhans. Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neuen Schauspielhäusern in Rücksicht auf akustische und optische Grundsätze. Berlin 1800.
(2) Vgl. I. G. Langhans. „Über Theater." Berlin 1810.
(3) Vgl. F. Weinbrenner. „Über Theater in architectonischer Hinsicht." Tübingen 1809.

noch jetzt, wo man anfängt, bei dergleichen Vorstellungen auch nach der Wahrheit zu sehen, aufstellen zu müssen." Er erwähnt auch des öfteren die Aufsätze von Breysig und beruft sich zustimmend auf ihn als auf eine Autorität.

Endlich wären noch in diesem Zusammenhange jene halb archäologisch, halb historisch gerichteten Arbeiten zu nennen, welche über bereits bestehende oder antike Theater handelnd, zwar keine eigenen Reformvorschläge bringen, aber doch deutliche Hinweise auf Lösungen des szenischen Problems, die nach Ansicht der jeweiligen Autoren sich der Vollkommenheit nähern. So spricht H. Ch. Genelli im IV. Kap. seiner naturgemäß überwiegend historisch gerichteten Arbeit über das Athener Theater von der antiken „Szenerie"[1]). Er führt eine Fülle von dekorationstechnischen und theatermaschinellen Details an. Wenn seine Angaben sich auch archäologisch heute zum großen Teil nicht mehr aufrecht erhalten lassen, so ist doch die genaue Beschäftigung mit diesen Fragen, besonders mit dem Verhältnis zwischen plastischen und gemalten Dekorationen im Theater der Alten insofern symptomatisch, als daraus das Interesse der Zeit an der Vereinfachung der Dekoration und an allen Dekorationsreformplänen hervorgeht. Insbesondere verteidigt Genelli die Annahme, daß die Alten perspektivische Kenntnisse besessen hätten. „Selbst jenen Szenenmaler, welchen Vitruvius wegen seiner abenteuerlichen Architekturen als den Veranlasser der närrischen Stubenmalerei anklagt, wovon Herkulaneum uns Beispiele aufbewahrt hat, den Apaturius von Alabanda, nennt er ausdrücklich einen vortrefflichen Prospektivenmaler". Das ist deutlich ein Wink an seine Zeitgenossen, in der Kenntnis der Perspektive und deren künstlerischen Wirkungen keinen Gegengrund gegen Einfachheit und Symbolisierung zu sehen.

In die gleiche Zeit fallen die Abhandlungen von I. A. Kaufmann und A. Donnet über antikes und modernes Theater[2]). Donnet versucht etwas gewaltsam Verbindungen zwischen antikem Theater und modernem herzustellen, er empfiehlt dringend eine Kopie der alten Grundform in bezug auf Bühne und Zuschauerraum. Die Reihe der Theoretiker dieser Epoche schließt P. Landriani ab. In seinen zahlreichen Traktaten[3]) geht er im wesentlichen von Beispielen der Scala aus, theoretisiert aber auch viel über das antike Theater. Er verteidigt vor allen Dingen die Anschauung, daß der Dekorationsmaler sich nicht auf empirische Erfahrungen verlassen könne, sondern von bestimmten, genau festzusetzenden Regeln ausgehen müsse. Die Beispiele und Gegenbeispiele dieser Ansicht werden natürlich dem Dekorationsbestande der Scala entnommen. Angaben über die Neigung des Zuschauerraumes und der Bühne, über die Höhe des Horizontes, über den Abstand der einzelnen Kulissen voneinander folgen. Auch der Maßstab der perspektivischen Verkürzung von vorn nach hinten wird genau diskutiert. Endlich folgen noch genaue Beschreibungen der so-

(1) Vgl. H. Ch. Genelli. Das Theater zu Athen. Berlin 1818.

(2) Vgl. I. A. Kaufmann-A. Donnet. Architectonographie des théâtres de Paris ou parallèle historique et critique de ces édifices etc. Paris 1821.

(3) Vgl. P. Landriani. Osservazioni sul'Imp. R. Teatro alla Scala in Milano e sopra alcuni articoli del saggio de M. Patté. Ferner P. Landriani. Osservazioni sulle scene teatrali si antiche che moderne. Ferner P. Landriani. Sulle decorazione sceniche ed in ispezie su quelle dell'. Imp. R. teatro alla Scala. Ferner P. Landriani. Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni. Alle diese Einzelaufsätze sind erschienen im Anschluß an: G. Ferrario: Storia e descrizione dei principali teatri. Milano 1830, verbunden mit der Übersetzung aus dem Französischen des M. Patté: Saggio sull architettura teatrale.

genannten „Scena Parapettata". Im ganzen sind Landrianis Vorschläge zu einer Theaterreform zwar nicht überraschend originell, aber geben in ihrer Gesamtheit doch vortrefflich die Anschauungen des Klassizismus wieder und fassen noch einmal die ganze Fülle der Anregungen, die dem Theater im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts durch seine verschiedenen Reformer zuteil wurden, zusammen.

Die Synthese aus der langen Reihe der hier geschilderten Umformungen des Bühnenbildes im klassizistischen Sinne, die sich über eine Zeitspanne von nahezu siebzig Jahren erstrecken, fand jedoch erst Schinkel. Seine Entwürfe zu einer Idealbühne sowie die von ihm ausgeführten Bühnenbilder bilden den Höhepunkt und zugleich die Vereinigung dieser stilistischen, architektonisch-dispositionellen und dimensionalen Entwicklung der Szene im kunsthistorischen Sinne.

DANTE ÜBER CIMABUE. II[1]).

Von F. RINTELEN

So notwendig und schön es ist, daß bisweilen in der Wissenschaft ein Kampf ausgefochten wird, damit in verworrene Fragen Klärung gebracht werde, ebenso widerwärtig ist der Anblick von Streitereien, die, statt der Erkenntnis der Wahrheit zu dienen, nur die im Grunde ganz private Frage der Beteiligten, wer von ihnen im Rechte sei, zu einer öffentlichen Angelegenheit zu machen wagen. Ich habe darum die (wie der Verfasser selber sagt) nicht geharnischte, sondern nur mit kleinen Mitteln verletzende Erwiderung des Herrn Professor Dvořak[2]) auf meinen in dieser Zeitschrift veröffentlichten Beitrag „Dante über Cimabue" unbeantwortet gelassen, und ich würde auch heute noch in meinem Stillschweigen verharren, wenn ich nicht hätte erfahren müssen, daß das Ausbleiben meiner Antwort von einigen als ein Beweis für die Unangreifbarkeit einer vor langem in die Welt gesetzten Geschichtsfabel gedeutet worden ist. So sehe ich mich gezwungen, auf die Sache zurückzukommen, aber ich gestehe, daß es mir in hohem Grade peinlich ist, noch einmal Worte um eine Frage zu machen, die als die einfachste und klarste von der Welt durch einen bloßen Hinweis hätte abgetan sein sollen; um so peinlicher, als das Unglück will, daß es nicht nur wenige Worte sind, die ich zu machen habe, da Dvořak auf seinen neun gegen mich gerichteten Seiten gar manchen Kreuz- und Querzug getan hat. Was mich mit dieser bitteren Aufgabe versöhnt, ist nur, daß ich mich dabei mit kostbaren Versen des unendlich geliebten Dichters beschäftigen darf und daß ich vielleicht manche bisher unausgesprochene Erkenntnis bei dieser Gelegenheit vorzubringen das Recht habe.

Dvořak eröffnet seinen Artikel mit einem, ich weiß nicht ob mehr betrübenden oder erheiternden Genrebildchen aus der Welt der Kunsthistoriker. „Viele meiner Freunde" schreibt er, „waren der Meinung, daß ich mich über Rintelens Antwort auf meine Besprechung seines Giettobuches ärgern sollte." Sich ärgern sollte Dvořak? Seit wann muß ein Gelehrter sich ärgern, wenn er in ruhiger Form und mit ehrlichen Waffen angegriffen wird? Ich fürchte, der Wunsch, Dvořak, das mächtige Schulhaupt an der Wiener Universität, möchte sich über meinen Aufsatz ärgern, hat keine ganz saubere Quelle, und im stillen mache ich mir die interessantesten Gedanken darüber, ob es wohl mehr die älteren oder mehr die jüngeren Freunde Dvořaks gewesen sind, die ihn aufzuhetzen bemüht waren. Auf alle Fälle waren es keine guten Freunde, und ich würde an Dvořaks Stelle von jedem Freund, der zu mir gesagt hätte: „Mensch, ärgere dich!" gewußt haben, daß das kein rechter Freund sein könne und hätte nicht mehr viel mit ihm zu schaffen haben wollen. Allein — ich kann gut reden; ich habe eben solche Freunde nicht.

Aber lassen wir allen Ärger und alle — Freunde beiseite und kommen wir zur Sache. Wie sich der Leser erinnern mag, hat vor vielen Jahren Wickhoff einen Aufsatz über die italienische Ducentomalerei verfaßt, in dem er mit der prächtigen Initiative, die ihm innewohnte, die Verwirrung, die auf diesem Gebiet der Forschung bestand, zu beseitigen versuchte. Er zeigte, daß man auch hier, und hier besonders, mit der Autorität des Vasari nicht auskomme; auf eine beinahe unterhaltende Art wies er Ungereimtheiten und Zufälligkeiten in der Entstehungsgeschichte von Vasaris Erzählung über den Maler Cimabue nach. Er

(1) Vgl. Monatshefte ... 1913 p. 200 ff.
(2) Kunstgesch. Anzeigen 1913 p. 75 ff.

hatte mit der These, Vasaris Vita des Cimabue sei keine gute kunstgeschichtliche Quelle, unbedingt recht, und indem er die Vorgeschichte der Vita durch zwei Jahrhunderte zurückverfolgte, stellte er ein in unserer Wissenschaft denkwürdiges Beispiel systematischer Quellenuntersuchung auf.

Aber, um ein früher von mir gebrauchtes, von einigen anderen Verehrern Wickhoffs gern akzeptiertes Wort zu wiederholen: dieser Gelehrte war ebenso seltsam wie hervorragend, und es geschah ihm, daß er mitten im Eintreten für die lebendigste Wahrheit den verderblichsten Irrtümern den Weg eröffnete. Auch in unserem Falle; denn so vortrefflich das Ziel seiner Quellenkritik gewesen ist, in der Durchführung bekundete Wickhoff doch eher eine gewisse Brillanz im Kombinieren, als das ganz eigentliche, rechte, philologische Zartgefühl. Er hatte recht, den Kunsthistorikern die vielfältige Willkür vor Augen zu führen, die beim Zustandekommen der geläufigen Cimabue-Vorstellungen mitgewirkt haben; aber er begab sich ins Unrecht, in das Gebiet des Unbeweisbaren und der Mißdeutungen, als er nun schlechterdings alles Willkür nannte und einfach vergaß, daß die drei Verse in der Göttlichen Komödie, die den Cimabue nennen, eine sehr solide Basis, ja vielmehr ein gesunder organischer Keim für die spätere Geschichtsschreibung hatten sein müssen. Im Streit gegen Vaseris Autorität ließ Wickhoff die des Dante zu kurz kommen; fast gleichgültig ging sein Aufsatz über die so importante Erwähnung Cimabues durch Dante hinweg[1]).

Und nicht nur das, sondern er leitete die ganze Diskussion über die Cimabue-Frage auf einen schwankenden Boden, indem er die seit dem 15. Jahrhundert aufkommende historische Konstruktion, die Cimabue als Schöpfer einer neuen Kunstweise und der modernen italienischen Malerei überhaupt betrachtete, mit der alten ganz naiven Berichterstattung, Cimabue sei ein ausgezeichneter Maler gewesen, durcheinander brachte. Solange aber diese Dinge: Nachricht und späte konstruierende Interpretation nicht sauber getrennt bleiben, ist eine Klarheit unmöglich, und es ist sehr bezeichnend, daß Dvořak die sämtlichen rhetorischen Effekte seiner gegen mich gerichteten Erwiderung aus dem durch Wickhoff verschuldeten Doppelsinn der Fragestellung gewonnen hat. Wiederholt macht er mich zu einem Anhänger der von Vasari repräsentierten Geschichtskonstruktion, während ich doch einzig dafür eingetreten bin, man solle die Worte Dantes wichtiger nehmen als Wickhoff getan hat, und noch ausdrücklich, trotz mancher Bedenken, den Satz geschrieben habe, Wickhoffs „grundsätzlicher Zweifel an Vasari sei gewiß besser als die unbesonnene Hinnahme, gegen die er kämpfte". Was ich forderte, war, daß wir den Namen Cimabue nicht, weil die Zeit soviel Irrtümliches auf ihn gehäuft hat, für eine Irreführung, vor der man sich in acht zu nehmen habe, ansehen möchten, sondern für ein wissenschaftliches Postulat, das uns zu erfüllen obliege.

Ich bin nun in der Tat der Meinung, daß selbst die Vasarischen Aufstellungen nicht so vollkommen belanglos sind, wie Wickhoff behauptete. Vasari ist keine Autorität, und wir brauchen uns kaum Sorge darüber zu machen, wenn unsere Erkenntnisse mit ihm nicht in Einklang stehen, aber der Beweis, daß alles, was er über das Ducento berichtet, wertlos sei, gleich irgendeinem betrügerischen oder

(1) So hält es auch J. v. Schlosser, indem er Cimabue trotz der Erwähnung durch Dante eine „durchaus legendenhafte und anekdotische Gestalt" nennt. (Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Sitzungsberichte der Wiener Akademie. Band 177, Heft 3. 1914.) Der Aufsatz bringt, wie es bei J. v. Schlosser nicht anders zu erwarten, die reichste Belehrung, aber den Danteversen ist darin gewiß weder nach vorwärts noch nach rückwärts die richtige Stelle angewiesen.

phantastischen Stammbaum aus der Renaissance[1]), der ist bis jetzt von niemandem erbracht worden, und manche Zeichen deuten darauf, daß die Forschung zugestehen wird, sie danke Vasari auch auf diesem Gebiete manchen Wegweiser wenigstens zur Wahrheit. Ich selbst habe in dem Buch, das ich über Giotto schrieb, die Cimabue-Frage nicht erörtert. Bei der großen Zahl schwieriger Probleme, mit denen ich ohnedies zu tun hatte, wird man mir die Berechtigung, in diesem Punkt zu schweigen, schwerlich wollen abstreiten. Trotzdem kommt der Name natürlich in dem Buche vor und, wie ich eingestehen muß, nicht immer, wie ich mich zu erinnern glaubte, mit einem Fragezeichen, sondern schlechtweg. Jedoch nicht in dem Sinne, als hätte ich das Individuum Cimabues klar vor Augen, sondern in der allgemein gebräuchlichen Art, die Cimabue als den vornehmsten Florentiner Vertreter der Malerei vor Giotto hinnimmt; etwa wie Wilhelm Vöge im Jahre 1902, also trotz Wickhoff, den positiven, aber dennoch nichts prätendierenden Satz geschrieben hat: „War nicht auch die byzantinische Kunst des 13. Jahrhunderts ein Ende, ja das Ende vom Ende? Kommen nicht doch Cimabue und Duccio von ihr her?[2])" Das aber, was ich in meinem Buche p. 96f. über die Beeinflussung Giottos durch die Plastik oder p. 180 über die Ungreifbarkeit seines Schülerverhältnisses zu Cimabue in Assisi geschrieben habe, zeigt mit aller Deutlichkeit, daß ich nicht ein blinder Nachredner Vasaris gewesen bin. Ich möchte allerdings auch Wickhoff nicht blind nachreden. Das aber will Dvořak nicht dulden und so schreibt er — wahrhaft blindlings — ich hätte Wickhoff abgekanzelt[3]), weil er das Gestrüpp der Cinquecentofabeleien habe wegräumen wollen. Nein, ich habe ihn nicht abgekanzelt, sondern habe die Schwäche seiner Argumentation aufgedeckt, und nicht mit Hinblick auf seine Bemühung gegen die Cinquecentofabeleien, die ich vielmehr anerkannt habe, sondern wegen der „Cimabuetötung, die er uns statt einer Cimabue-Wiederherstellung gebracht habe".

Zu diesem Zwecke mußte nach allen mir bekannten Regeln der „Methode" oder, um mich eines mir näher liegenden und das Wesentliche besser bezeichnenden Ausdrucks zu bedienen: nach allen Forderungen des gesunden Menschenverstandes vor allem anderen die wichtigste Quelle unseres Wissens über Cimabue untersucht werden: Dantes berühmte Verse, und ich begreife durchaus nicht, warum Dvořak die Beurteilung dieser Quelle eine Nebenfrage nennt. Gerade wenn man nicht den Streit um dieses oder jenes Gemälde des Cimabue will, sondern sich die Aufhellung des ganzen, in so tiefer Dunkelheit liegenden Cimabueproblems vornimmt, muß man dann nicht mit der äußersten Behutsamkeit den Gehalt der ersten Quelle unseres Wissens zu erforschen suchen, ganz besonders, wenn diese Quelle Dante ist? Nur dann darf man ja auch hoffen, fruchtbar weiterzuarbeiten. Es ist sehr begreiflich, daß Wickhoff, indem er von den Cimabueirrtümern Vasaris seinen Ausgang nimmt, im Zurückschreiten unwillkürlich alles Frühere im Nebel jener späteren Irrtümer sieht, so daß er schließlich meint, es gäbe nur Irrtümer zu erklären, und nicht mehr fragt, wieviel Wahrheit sich etwa hinter dem falschen Schein verbergen möchte. Umgekehrt aber wird für jeden, der von dem klaren

(1) So Dvořak.

(2) Repertorium 1902, p. 428.

(3) Abkanzeln — welch ein Wort! Ich bewahre dennoch die mir durch meine Natur gezogenen Grenzen; mein kurzer Artikel ist ja jedermann zugänglich, so daß alle entscheiden können, ob ich auch nur um eines Haares Breite von dem gegenüber Wickhoff gebotenen Ton abgewichen bin. — Dafür aber bleibt Dvořak die Ehre des Wortes, ich hätte geschrieben „wie der Nächstbeste".

Anfang einer zeitgenössischen Nachricht ersten Ranges ausgeht, selbst auf die unklarsten Etappen in der Bildung der Cimabuevorstellungen immer noch der helle Schein der ersten sicheren Erkenntnis sein Licht werfen.

Aber damit, daß man Danteverse zitiert, ist noch nicht viel getan; sie müssen auch richtig verstanden, ihre Tragweite muß definiert werden. Um zu solcher sicheren Deutung zu gelangen, habe ich — als erster — die wenigen Zeilen, die immer als ein Stück für sich durch die kunstgeschichtliche Literatur geführt worden sind, im Zusammenhang betrachtet, und zwar so, daß nicht nur ihre allgemeine Verbindung mit dem Gedankengang der Komödie deutlich wurde, sondern daß die bestimmten Momente hervortraten, die über den genauen Sinn und den Wert der Verse wirklich entscheiden[1]). Ich holte ferner mehrere, bisher von keinem Kunsthistoriker verwertete Stellen aus Dante herbei, um von dort her noch stärkeres Licht auf unsere Verse fallen zu lassen. Kurz, ich tat das, was, wenn das Resultat nicht zufällig mit einem Wiener Glaubenssatz im Widerspruch gestanden hätte, gerade bei jenen Gelehrten, die eine so rühmliche Tradition wissenschaftlicher Arbeit (sind sie doch Urenkelschüler der Ecole des chartes!) hinter sich haben, auf einigen Beifall hätte rechnen können. So aber gibt man mir zu verstehen, es sei, was ich gesagt hätte, die pure Selbstverständlichkeit, und also wohl — daß ich besser den Mund gehalten hätte. Es sei doch selbstverständlich, daß man die Stelle aus dem Zusammenhang erklären müsse, sagt Dvořak, und bringt dann wieder dieselbe wertlose, um alle Präzision herumhütende, allgemeine Inhaltsangabe des Gesangs, aus deren Sterilität ich die Forschung herausgeholt zu haben hoffte. Gewiß, was ich tat, war das Selbstverständliche, aber müßte nicht ein so geübter Kritiker wie Dvořak wissen, daß nichts in der Welt seltener geschieht, als das Selbstverständliche? Man mag jedes, noch so große, noch so kleine Verdienst analysieren, stets wird man auf dem Grunde als den eigentlichen Wert eine getane Selbstverständlichkeit finden. Für wie vieles muß uns diese Erkenntnis Trost bringen!

Also jener kleine Schritt, dem ich die Interpretation der Cimabueverse vorwärts gebracht hatte, mußte, da er selbstverständlich war, wieder zurückgetan werden. Aber auch das war nach Dvořaks Ansicht überflüssig, daß ich ein paar Worte aufzeigte, aus denen hervorgeht, daß Dante den Dichter Guido Guinicelli, zu dem nach Dvořaks Meinung Cimabue in der Komödie in die strengste Parallele gesetzt wird, aufs höchste, ja zärtlichste verehrte. Mir war das um so notwendiger erschienen, als Dvořak den Guinicelli den Vertreter einer alten, überwundenen Richtung genannt und gerade das geleugnet hatte, daß Dante den älteren Dichter hochgeschätzt und ihm viel verdankt habe.

Dvořak diskreditiert nun meine Zitate mit der Bemerkung, jene Äußerungen Dantes könnte man fast in jeder kommentierten Ausgabe des Dichters finden. Er will offenbar etwas anderes sagen: denn jene Danteworte finden sich nicht nur in fast jeder kommentierten Ausgabe, sondern schlechthin in jeder, und nicht nur in den kommentierten, sondern auch in den bloßen Textausgaben; es sind eben Worte Dantes selber. Dvořak meint den Hinweis auf die Danteworte, und der wird gewiß in vielen Kommentaren zu lesen sein. Ist es aber nicht doppelt

(1) Hierhin rechne ich meinen Hinweis darauf, daß Cimabue und Giotto in ganz anderer Art in der Komödie figurieren als die beiden Miniaturisten Oderisi und Franco. Ein wenig malitiös sagt J. v. Schlosser: ich hätte diese „nachweislich vor der Schwelle gelassen". Ich meine, man könnte keinen glücklicheren Ausdruck für das finden, nicht was ich tat, sondern was Dante getan hat.

schlimm, daß weder ein Früherer, noch Dvořak jenen Danteworten Aufmerksamkeit geschenkt hat, wenn fast jeder Kommentar darauf hinweist? Oder ist es genug, daß etwas in einem Buche steht? Steht es nicht darin, auf daß es benutzt werde und beruht nicht alle wissenschaftliche Methode auf der Kunst, das Rechte am rechten Fleck und zur rechten Zeit hervorzuholen? Was nützt es den Lesern, daß Dvořak, wie er gesteht, jene Danteverse ebensogut gekannt hat wie ich? Ja, hat der Leser nicht sogar ein Recht, sich zu beschweren, daß Dvořak ihm sein Wissen vorenthielt, und geradezu das Gegenteil von dem, was er doch wußte, hinschrieb?

Nun aber, nachdem jene Danteworte durch mich ans Licht gezogen worden sind, nimmt Dvořak wenigstens zu ihnen Stellung. Freilich nur, um sie möglichst schnell wieder ins Dunkel zurück zu diskutieren. Was geht es uns an, wie hoch der Dichter den anderen gelobt hat? Darauf komme es an, meint Dvořak, und der Leser beachte freundlichst, wie hier mit kurzem aber sicherem Griff die Grundlage des Problems verschoben wird — darauf komme es an, ob durch die Parallele mit Guinicelli diejenige Stellung Cimabues zu erweisen sei, die ihm — Vasari vindiziert habe! Mir scheint, darauf gerade kommt es hier nicht im geringsten an, was Vasari 200 Jahre später auf Grund aller möglichen Nachrichten und Vermutungen von Cimabue gehalten hat, sondern darauf, was Dante, der Zeitgenosse, über ihn gedacht hat. Das ist es, was wir wissen müssen und was ich festzustellen bemüht gewesen bin.

Aber gut. Lassen wir mit Dvořak „das Maß des Lobes“ auf sich beruhen; wenn wir nur die Substanz des Verhältnisses von Dante zu Guinicelli kennen lernen. Ich hatte berichtet, daß Dante den älteren Dichter nicht nur gelobt und verehrt, sondern wahrhaft bejubelt habe, und nicht nur das, sondern daß er den Guinicelli seinen Vater und den Vater aller, die süße und anmutige Liebesgedichte zu machen wissen, nenne. „Das gerade,“ rief ich glücklich aus, „ist das Wort das wir brauchen.“

Mein Glück sollte kurz währen. Denn Dvořak kam und schob dies ganze Zeug aus dem XXVI. Gesang des Purgatorio mit rauher, aber gelehrter Hand beiseite. Ich hätte doch gefälligst dem Guinicelli nachgehen sollen. Und er zeigte mir, wie man das macht. Er nahm die gangbarste moderne italienische Literaturgeschichte zur Hand, schlug sie auf und las nach, welches die Ansicht von Signor Bartoli über Guinicelli sei. Er fand da viel, soviel, daß es nur in einen Satz hineinging, der auf Seite 78 des inkriminierten Jahrganges der kunstgeschichtlichen Anzeigen (ruhmwürdiger Vergangenheit) von Zeile 2 bis 16 reicht, und den der Leser selber studieren mag, um zu sehen, ob er darin statt hochgelehrter Worte auch nur den Schimmer einer neuen Klarheit finden kann.

Ist denn das die berühmte Methode? Wir haben einen Schriftsteller; ein paar an sich vollkommen klare Sätze geben gleichwohl Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten. Um aus diesen herauszukommen, wird auf andere, bisher nicht beachtete Aussprüche des gleichen Schriftstellers hingewiesen, und durch sie wortwörtlich die verteidigte Erklärung jener anderen Sätze belegt. Da aber heißt es: nein, laß deinen alten Schriftsteller beiseite und höre an, was ein neuerer Geschichtsschreiber über die Sache denkt; wie wenn durch einen solchen besser als durch Dantes eigene Worte Dante erklärt werden könnte. Und so redet derselbe Gelehrte, der sonst gar nicht des Eiferns gegen das Hineintragen moderner Anschauungen in die alten Dinge müde werden konnte.

Jedoch auch dieser Vergewaltigung hält die Wahrheit stand, denn, sowie wir

uns durch das dunkle Deutsch jenes Dvořakschen 14-Zeilensatzes hindurchgedrückt haben, gelangen wir in die schönste Freiheit; ein klarer italienischer Satz erwartet uns: ein Zitat aus Bartoli, mit welchem Dvořak Dante zu belehren wünschte, was er hätte über Guinicelli schreiben sollen, um dem heutigen Kunsthistoriker nutzbringend zu sein. Tutto è preparazione lautet das prächtige Wort. Natürlich: Guinicelli, das ist die Vorbereitung, „non è ancora l'ingegno sovrano"; er ist noch nicht die Höhe, aber eben — er bereitet sie vor. Die neueste Wissenschaft ist also ganz auf Dantes Standpunkt. Dem Guinicelli ist der Ruhm genommen worden — sagt Dante, Guinicelli ist noch nicht die Höhe gewesen — sagt Bartoli; Guinicelli ist mein Vater — sagt Dante, Guinicelli ist die Vorbereitung — sagt Bartoli. Ich kann mir keine bessere Übereinstimmung denken.

Aber nun verdunkelt Dvořak die Situation noch einmal und gründlicher als je zuvor. Sein Bartoli-Zitat gibt ihm zu der Frage Anlaß: „Ist dies nicht ein ganz ähnliches Verhältnis, wie wir es zwischen Giotto und jenen Malern des ausgehenden Ducento beobachten können, deren Werke sich erhalten haben?" Zu ihnen zähle zwar auch Cimabue, aber irgend etwas besonderes gebühre diesem nicht. Man sieht, das Wort von der „alten, überwundenen Richtung" konnte angesichts des Zweigespannes Dante-Bartoli nicht wiederholt werden, aber, wenn schon die „Vorbereitung" zugestanden werden mußte, so sollte doch Cimabue keine Ehre davon haben. Diese gebührt ja doch der ganzen Zeit. Gewiß. Nur Dante spricht nicht über die Zeit im allgemeinen, er will uns nicht über das Ducento belehren, sondern er redet nur von Cimabue und von diesem als dem letztvergangenen berühmten Maler; der hat geglaubt, das Feld sei sein und sein Ruhm ist es, der durch Giotto verdunkelt worden ist. Bezieht sich die Parallele mit Guinicelli auf ihn oder auf „die Maler des ausgehenden Ducento" im allgemeinen? Räumt Dante ihm eine besondere Stellung ein oder sieht er ihn als einen gleich vielen an? Mir scheint, mit aller Unzweideutigkeit führe er ihn uns als den ersten Maler seiner Generation vor Augen.

Hier sollte ich nun zu Ende sein, denn das ist die These, um derentwillen ich meine erste kleine Abhandlung über diese Frage geschrieben habe. Aber Dvořak läßt mich nicht los; er fährt mit seinen Vorhaltungen fort, ja er hebt noch einmal ganz von frischem an und nun erst bringt er das vor, was er das „schwerste Gravamen gegen meine Deutung" nennt: Ich hätte überhaupt viel zu viel aus der Stelle geschlossen. Nichts weiteres dürfe man aus den Worten folgern, als daß Dante den Cimabue für einen von Giotto überwundenen Künstler angesehen habe; alles andere sei höchstens Vermutung, ohne objektive Beweiskraft.

Dvořak nimmt es mit den Worten nicht genau. Was er einen erlaubten Schluß nennt, ist überhaupt kein Schluß, sondern eine bloße Inhaltsangabe, und noch dazu eine ganz oberflächliche, in ihrer Unbestimmtheit geradezu falsche. Lange bevor man auch nur anfängt, historische Schlüsse aus der Stelle zu ziehen, steht aus dem bloßen Wortlaut unanfechtbar fest: 1. Daß Cimabue hellen (später „verdunkelten") Ruhm genossen hat; 2. daß Cimabue in einer künstlerischen Bewegung gestanden hat, deren Lebhaftigkeit Dante an die ihm selbst voraufgehende glänzende Entwicklung der Literatur hat denken lassen. Dies ergibt die allerroheste Aufmerksamkeit auf die Verse und mehr ist gar nicht nötig, um die Geschichtskonstruktion, Cimabue sei halb legendarisch oder habe für die Kunstgeschichte keine Wichtigkeit, zu zerstören. Nichts also von weitgehenden historischen Folgerungen, und es war darum eigentlich ganz unnütz, daß Dvořak nunmehr zwei berühmte Gelehrte heranholte, damit deren Namen und Worte gegen solche Folgerungen zeugen möchten.

Bei der Wahl dieser Autoritäten war seine Hand nicht glücklich. Zuerst zitiert er Heinrich Finkes wichtige Abhandlung über „Dante als Historiker“[1]). Fast scheint es, er tue das einzig, um durch den Klang eines so geachteten Namens Uneingeweihte gegen mich in Stimmung zu versetzen. Denn Finkes Aufsatz hat mit unserer Frage äußerst wenig, eigentlich kaum etwas zu tun. Er handelt von dem Geschichtsbild, das Dante im Kopf gehabt hat, und findet es durchsetzt mit philosophischen Wertungen und persönlichen Urteilen des Hasses und der Sympathie; Dante sei nicht ein zünftiger Historiker, sondern habe den Charakter eines Dramatikers. Nun ist es immer Dante der politische „Historiker“, mit dem Finke sich beschäftigt, und es erscheint ganz unerlaubt, die Beobachtungen auf jenem leidenschaftbeherrschten Gebiet ohne weiteres auf die friedlichen Gefilde der Kunst anzuwenden. Um so unerlaubter, als das, was wir eben, im Anschluß an Dvořak, aus Finkes Aufsatz mitteilten, keineswegs dessen Kern und eigentlichen Inhalt bildet. Finke schrieb seine Abhandlung nicht, um vor Dante als Nachrichtenübermittler zu warnen, sondern genau in der entgegengesetzten Absicht. Er bewies gerade, daß Dante trotz allem nicht jener historische Subjektivist gewesen sei, als welcher er bisweilen hingestellt wird[2]). Gerade das wünschte er zu lehren, daß auch im patriotischen Paroxismus, auch in der philosophischen Interpretation Dante stets die Situation, die Tatsache selbst richtig gezeichnet habe[3]).

Oder feiert er seinen Helden nicht als echten, wennschon nicht „zünftigen“ Geschichtsschreiber, wenn er sagt: „Bei Personenzeichnung ist es die wunderbare Technik, in einer Zeile, einem Schlager, den Menschen äußerlich und im Wesen zu charakterisieren. Selbst in einer abstrusen Sprache vermag er verwickelte politische Komplikationen durch Hervorhebung des Maßgebenden lichtvoll zu gestalten“[4]). Die Sätze aber, die Dvořak aus Finke zitiert, sind nichts als die gebührende Einschränkung der Haupterkenntnis, daß Dante eben als Historiker oder doch historische Quelle sehr ernst zu nehmen ist. Und eine solche Abhandlung macht Dvořak geltend, um den kunstgeschichtlichen Quellenwert unserer so einfachen und klaren Danteverse zu verdächtigen!

Aber die skrupellosen Finkezitate genügten ihm noch nicht; die ganze Dantestelle sollte womöglich in Dunst aufgehen. Dafür war ein Historiker denn doch nicht zu gebrauchen, und Dvořak wandte sich an die mehr philosophisch, als historisch gerichtete dreibändige Danteerklärung von Karl Voßler. Er führt diese zweite Autorität mit der Versicherung ein, daß Vossler einer der geistvollsten Kenner der Komödie sei. Soweit Deutschland in Betracht kommt, ist dieses Lob gewiß verdient, aber es hat, Gott sei's geklagt, heute nicht mehr sehr viel zu bedeuten, denn, so ausgezeichnete Gelehrte sich bei uns noch jetzt mit Dante beschäftigen, die eigentliche, einstmals bei den Deutschen so blühende Dantekunde, die, welche ganz mit ihrem Gegenstande eins ist, die ist schon lange in ihre Heimat zurückgekehrt, und wenn man eines ganz besonders an Voßler rühmen darf, so ist es, daß er von den Italienern viel gelernt hat. Aber Dvořak hat recht, wenn er ihn einen geistvollen Interpreten Dantes nennt. Das ist Voßler; er ist es sogar allzusehr: Der Philosoph und der Poet in ihm sind stärker als seine Anschauungskraft und seine Objektivität; den Spiritualismus treibt er gefährlich weit.

(1) Histor. Zeitschr. 1910.
(2) p. 493.
(3) p. 480, 487.
(4) p. 477.

Man muß einmal diesen oder jenen Gesang der Komödie an Hand von Voßlers sogenannter ästhetischer Erklärung durchgenommen haben; dann weiß man, daß dieser Gelehrte mit viel Verständnis, aber auch mit vieler subjektiver Lyrik Dantes künstlerische Welt wiederspiegelt. Eng an den heiligen Gang der Worte hält er sich nicht und oft verdrängt sein sehr empfindsames, von Dantes herber Bildkraft allzuweit entferntes Naturell die Absichten des Dichters völlig. Ein Beispiel für unzählige. Im fünften Gesang des Inferno ist der Dichter von der Erzählung und Klage des Liebespaares Francesca und Paolo („Pärchen" sagt Voßler) so tief erschüttert, daß ihm die Sinne schwinden wie im Tod und er hinfällt, wie ein toter Leib hinfällt[1]). Voßler sieht das Fallen nicht und er verwandelt die starke Empfindung Dantes in bloßes Geschmacht, indem er schreibt: „Für einen Augenblick sinkt auch der Dichter, als wollte er sein schönstes und liebstes Geschöpf in das Nichts begleiten, in die Nacht der Bewußtlosigkeit"[2]). Solche lyrische Paraphrasen sind vielleicht nicht schlimm; den Kunsthistoriker erinnern sie an Henry Thode, und jeder, der Dantes Vers im Kopfe hat, ist dagegen wie mit Erz gepanzert. Aber Voßler geht im Überschwang seiner Poesie auch weiter, und dann ist es allerdings, als löse sich der Geist des erhabenen Gedichtes in billigste moderne Lyrik auf. „Die Süßigkeit der Verdammnis und die Wollust der Hölle ist ausgekostet. Nun soll sie sich mit Bitternis und Ekel fühlbar machen." Welch empfindsame und dennoch hartherzige Antithese, welch irreleitender Übergang, indes der Dichter uns auf seinem strengen Wege mit aller Einfachheit, aber so, daß unser Herz sich krampft, weiter führt: „Nuovi tormenti e nuovi tormentati."

Man darf ruhig sagen: auf nichts, was in der Komödie Zeichnung ist, was darin Körper und Gestalt ist, macht Voßler seine Leser aufmerksam. Und doch meinte kein anderer als Goethe, daß gerade in diesen Dingen der „eigentlichste Dichtergeist" Dantes zu finden sei. Ein solcher Grundmangel in der Auffassung hat natürlich auch Voßlers Deutungen zum Nachteil werden müssen. Sehr oft geschieht es, daß er, statt direkt auf Wort und Sinn des Dichters los zu gehen, naiv an dessen Naivität teilnehmend, vielmehr über seine Gedanken hinredet und uns also nicht nur die Stimmung, sondern auch die geistige Welt Dantes fortrückt. Seine Erklärung unserer Cimabuestelle, durch die sich Dvořak so bekräftigt fühlte, ist nun dafür ein typisches Beispiel.

Voßler beginnt seinen Kommentar des Gesanges mit dem Hinweis auf die tiefe Beziehung zwischen dem so ganz sozialen Vaterunser, das die Seelen hier gemeinschaftlich verrichten, und der antisozialen Sünde des Hochmuts, für die jeder einzelne hier büßen muß. Francesco d'Ovidio hatte diesen Gedanken in seinem Kommentar mit der ihm eigenen Zartheit bis ins einzelne durchgeführt, und Voßler tat recht daran, dem gelehrten Italiener zu folgen. Aber sogleich geriet er auf einen Abweg, als er den Inhalt des ganzen Passus nach jenem schönen Gedanken modeln wollte. Das Individuum, behauptet er, dürfe sich in diesem Gesange nicht bemerkbar machen. Eigentlich zwar sollte man annehmen, daß die Personen besonders deutlich gerade dort geschildert werden müssen, wo demütige Beugung der Stolzen uns zu Augenschein und Bewußtsein gebracht werden soll. „Nur langsam, mühsam heben einige Namen und Individualitäten sich ab", schreibt Voßler. Aber das ist nichts als ein Gewaltspruch, denn wo ist diese Langsamkeit verzeichnet und woran ist diese Mühsal zu empfinden? Allerdings den zuerst ge-

(1) Io venni meno com'io moriesse e caddi, come corpo morto cade.
(2) K. Voßler, Die göttliche Komödie, p. 978.

nannten unter den Hochmütigen, den Umberto Aldobrandeschi sieht der Dichter nicht mit den Augen, denn das hängende Gestein, unter dem der Geprüfte sich krümmen muß, verdeckt ihn, und wer möchte zweifeln, daß diese Unsichtbarkeit gerade mit Hinblick auf die allzugroße Sichtbarkeit des im Leben so stolzen Mannes erdacht worden ist? Aber der „Name, die Individualität" stehen in aller Deutlichkeit vor uns. Erzählt Umberto nicht von sich, nennt er nicht sein Land und seine Heimat, ruft er das Gedächtnis seines großen Vaters nicht wach, spricht er nicht von seiner alten Familie und ihrem Glanz, der ihn so stolz gemacht? Von seinem grenzenlosen Hochmut und von dem Tod, den er dafür erdulden mußte berichtet er: die Sienesen haben ihm den bereitet und noch weiß in dem Flecken, wo der Mord geschah, jedes Kind davon zu erzählen. Ich wüßte nicht, was noch mehr Dante hätte tun können, um uns den stolzen Ritter leibhaftig vorzuführen; von Langsamkeit und Mühsal keine Spur. Aber Voßler sagt, „Umberto sei nichts als das zufällige Exemplar seines ganzen vom Laster des Stolzes umfaßten (!) Geschlechtes." Warum zufällig? war Umberto kein besonderer in seiner Sippe, wo er doch für seinen Stolz den Tod erleiden mußte, und war er dem Dichter nicht ein ganz besonderes „Exemplar", da die verhaßten Männer von Siena es gewesen waren, die ihn ermeuchelt hatten? Und wenn Dante den Umberto klagen läßt, daß seine ganze Familie am Hochmut gelitten habe, so rundet er doch nur das typische Bild des Lasters Familienstolz ab, dem Umberto nimmt er von seiner sehr starken, ja tragischen individuellen Wirkung damit nichts.

Aber noch mehr zeigt sich Voßlers empfindsame Gewalttätigkeit bei den folgenden Versen, in denen Auftreten und Worte des Oderisi von Gubbio geschildert werden. Den Vorgang selbst habe ich in meinem anderen Artikel genau wiedererzählt. Von Mühsal kann ich auch hier nichts finden, im Gegenteil, die Begegnung zwischen Dante und dem Miniaturisten ist von solcher persönlichen Wärme und Innigkeit, daß mir beim Lesen der Verse immer die zärtlichen Umarmungen, in welchen hundert Jahre später Fra Angeliko die Himmlischen geschildert hat, ins Gedächtnis kommen. Hört Voßler denn den Klang der Worte nicht: „E vide mi e conobbe mi e chiamava", daß er von Mühsal spricht? Wie freut sich Dante beim Anblick des Oderisi und wie liebenswürdig schmeichelt er dem „Namen und der Individualität" des Schattens; er erkennt ihn sogleich, er weiß, daß Oderisi die Ehre seiner Kunst und die Ehre Gubbios ist, und so groß ist seine Höflichkeit, daß die ganze folgende Rede des Oderisi motivisch nichts ist als die Zurückweisung der allzu großen Ehre, die Dante seinem Namen erwiesen hatte.

Aber hätte Voßler diese entzückende Begrüßung mit den Augen aufgefaßt, so wäre es ihm vor allem nicht begegnet, daß er den Miniaturisten, der doch allein von allen hier genannten Männern eine Figur des Purgatorio ist, mit all den andern gleichstellte, die ja nur den Gegenstand der Unterhaltung zwischen Dante und Oderisi bilden und darum den schönsten Eigenwert besitzen könnten, auch wenn ein solcher im übrigen an dieser Stelle verpönt gewesen wäre. Und sie besitzen ihn auch in hohem Maß; nicht dank der lebendigen individuellen Zeichnung, die uns den Umberto und Oderisi und gleich nachher den Salvani so deutlich sichtbar machen, sondern als ruhmvolle Repräsentanten des sehr menschlich-„eigenwertigen" Künstlertums. Ich habe in meiner früheren Erklärung der Stelle bereits darauf hingewiesen, wie lebhaft, ja übersprudelnd die Ausdruckweise Dantes in eben den Versen ist, die von der Nichtigkeit des Ruhmes auf Erden handeln. Das ist begreiflich genug, denn den starken Geist erhebt das Bewußtsein der Vergänglichkeit, und der Tummelplatz des künstlerischen Ruhmes, gerade er ist Dantes

Revier. Daher der „grido", und das „Ruhmrauben" und das „Feldbehaupten" und das „Verjagen aus dem Nest"; ganz erfüllt sind die Verse von der persönlichen Beteiligung des Künstlers, seine Sache ist es, die hier verhandelt wird. Gerade darin besteht ja einer der größten und wichtigsten Reize Dantes, daß er, der scheinbar eine so starre Ordnung innehält, und der so übermenschlich herbe Urteile spricht, doch in die Logik seiner Ideen das freieste menschliche Mitempfinden einfließen läßt. Wie oft wird er in der Komödie selbst zum Sünder und nur um diesen Preis erhebt er sich zur Höhe wahren Dichtertums. Auch hier: die Strafe der Ruhmsüchtigen ist sein Thema; aber es leidet ihn selber nicht, einen wahren Jagdlärm des Ruhmes stimmt er an. Die Worte, die Bilder, mit welchen Dante die Namen der Maler und Dichter umgibt, sind es, was diesen Leben und Interesse und Preis verleiht.

Für dieses Zusammenklingen zweier Stimmen in des Dichters Worten ist Voßler nicht empfänglich[1]), und er verdrängt an unserer Stelle die Poesie des Dichters durch einen Gedanken, der zwar menschlich ehrenwert sein mag, künstlerisch aber flau ist. Er behauptet, Dante, der für die Individuen hier gar kein Interesse habe, wolle lehren, daß „die Sache größer ist als die Personen" und daß „was wächst und dauert, nicht die Künstler sind, sondern die Kunst". Nein, diese tugendhafte Verschwommenheit findet sich bei Dante nicht; nicht mit der leisesten Andeutung weist er uns von dem Individuellen fort in das Gebiet des Allgemeinen. Und wie käme er auch dazu, von einer „Sache" in abstracto zu sprechen, da er doch weiß, daß diese Sache hier ganz allein durch die Personen und in den Personen ihr Dasein besitzt? und noch dazu an dieser Stelle, wo die Nichtigkeit des Stolzes und des Ruhmes, nicht im Vergleich zu irgendeiner noch so erhabenen Idee, sondern einzig wegen der grausamen, aber auch fruchtbaren Macht der Zeit gelehrt werden sollte.

Und was kann es schließlich bedeuten, wenn jemand sagt, die berühmten Namen ständen hier „ohne Eigenwert?" Sind denn nicht im Grunde auch die wegen ihrer Lebendigkeit gefeiertsten Gestalten Dantes der „moralisierenden Exemplifikation" zuliebe da? Ich glaube, Dvořak hätte besser getan, die bedenkliche Philosophie Voßlers nicht in unsere rein historische Diskussion zu ziehen[2]).

Dante hat unzweideutig an der Aufeinanderfolge ruhmvoller Männer seine Freude, und gerade unter dem Schleier der Resignation ist diese Freude von besonderer Schönheit. Wegen der äußerst feinen Stimmung, die über den Versen gelagert ist, halte ich auch die seit einiger Zeit hervorgetretene Scheu, in dem letzten Stück der ganzen Periode, in dem „e forse è nato, chi l'uno e l'altro caccera di nido" eine Anspielung des Dichters auf sich selbst zu erblicken, für unbegründet. Man findet, es wäre unzart, wenn Dante hier, wo Demut gepredigt wird, seinen

(1) Darum fühlt er sich im Purgatorium auch wie in einer wohleingerichteten Nervenheilanstalt.

(2) Auch J. v. Schlosser beachtet lediglich das „moralische" Element. Schade; gerade er wäre berufen gewesen, die feine Vermischung von Mittelalterlichem und Humanistischem hier aufzuspüren. — Ich begreife auch nicht, warum v. Schlosser Dantes so lebendig ausgesprochene, für alle Zeiten gültige, zu allen Zeiten mögliche Erkenntnis mit dem fast hyperbolischen Ausruf begleitet: „Das Mittelalter reckt sich noch einmal vor dem jungen Humanismus, der schon an seiner Schwelle steht, zu seiner ganzen unerbittlichen Größe empor." (Kunstgesch. Jahrb. d. Zent.-Komm. IV, p. 118.) Diese Formel für den Sachverhalt ist gewiß suggestiver als die meine; aber womit begründet er sie? — Es tut mir weh, daß auch Schlosser meinen Hinweis auf das doch gewiß nicht moralisch-asketische, sondern geschichtedeutende, sehr humanistisch empfundene „se non è giunta dall' etati, grosse" für nichts geachtet hat.

eigenen Ruhm zur Geltung bringen wollte. Aber zur Geltung bringt er sich ja nicht, die Worte enthalten höchstens eine Andeutung und dazu eine so sachte, allgemeine, daß die Person des Dichters, nicht etwa in unechter Bescheidenheit nur leicht verhüllt wird, sondern ganz mit dem Gang der Dinge verschwimmt; sein Spiegelbild in dem dahinflutenden Wasser der Geschichte — nicht mehr wird von ihm sichtbar. Aber dies Wenige ist dennoch unverkennbar, und immer klingt in meinen Ohren der eckige alte Satz des Jacopo della Lana: „Qui intende l'autore di se medesimo." Anders konnte von einer naiven Zeit der Dichter nicht verstanden werden, denn diese mußte das richtige Empfinden dafür haben, daß Dante nicht blind war, und daß er, wenn er mitten in der Arbeit am zweiten Teile seines Riesenwerks, die Bewegung der Literatur bedenkend, frug, was seit dem Cavalcanti gehe, niemanden anders wie sich selbst als das Neue wahrnehmen konnte, und daß er einem Mucker gleichen würde, wenn er sich nicht eingestanden hätte, daß er es sei, der den Cavalcanti aus dem Nest des Ruhmes jagen werde. Dante stellt sich nicht vor uns hin, aber der Gedankengang führt ihn mit Notwendigkeit auf seine eigene Person; er scheut sich dennoch nicht, dem Gedanken zu folgen, nur hält er sich, mit dem ihm selbstverständlichen Anstand im Unbestimmten[1]).

Sei es aber damit, wie es wolle, der Kern der ganzen Stelle, den ich mich bemühte, durch Hervorziehung wichtiger Ergänzungen von neuem ins rechte Licht zu rücken, wird durch die beiden von Dvořak zitierten Autoritäten nicht abermals verdunkelt werden, von der einen nicht, weil sie es nicht will, von der andern nicht, weil sie es nicht kann, und es bleibt mir nur übrig, zwei mehr an der Peripherie der Streitfrage gelegene Behauptungen gegen Dvořaks Gründe und gegen Dvořaks Entstellung zu verteidigen.

Die erste war: Dante hat die beiden Strophen, deren eine von den Malern, deren andere von den Dichtern handelt, als eine künstlerische Einheit gestaltet, die über die bloß syntaktische Verbindung durch das Wörtchen cosi hinüberreicht. Während also streng grammatisch lediglich die beiden Guido, der Guinicelli und der Cavalcanti mit Cimabue und Giotto verbunden werden und damit die Beziehung zwischen den Künstlern verschiedener Observanz erschöpft zu sein und das Schlußglied, das auf Dante zu beziehen ist, nur ein loses Anhängsel zu bilden scheint, bin ich der Meinung, der Satzbau sei nicht von solch ausschließender Strenge, dagegen das System der beiden Strophen ein festes Gefüge mit großem Parallelismus von Glied zu Glied[2]).

(1) Auch für diese Frage darf man wohl auf andre Stellen der Komödie hinweisen. Jedermann kennt die berühmten Verse im ersten Gesang des Inferno:

„Tu sei solo colui, da cui io tolsi
Lo bello stile, che m' ha fatto onore."

Dante beschäftigt sich gar sehr mit seiner eignen Person, und er scheut sich nicht, uns gleich zu Anfang mit seinem bereits erlangten onore zu kommen. Aber noch beredter ist das Folgende. Im ersten Gesang des Paradiso heißt es:

„Forse retro da me con miglior voci
si pregherà perchè Cirra risponda."

Wie schön fügt sich das zu unserer Stelle. Damals, als er nel mezzo del cammin seines Werkes stand, da sah er im Zwielicht des Forse sich selbst; jetzt, wo er zum „ultimo lavoro" sich anschickt, kommt abermals ein Forse herauf, aber diesmal lehrt es ihn an die denken, die mit „besserer Stimme" nach ihm kommen werden.

(2) J. v. Schlosser hat den Streit nicht genau verfolgt; die enge Pressung der Parallelität zwischen Cimabue und Guinicelli, die er „willkürlich und unbeweisbar" nennt, stammt nicht von mir, sondern von Schlossers Meinungsgenossen Dvořak.

Dvořaks Argumentation gegen diesen Gedanken geht nicht sehr tief. Denn daß der Schlußpassus hypothetisch gefaßt ist, trennt ihn keineswegs vollständig ab, sondern verleiht ihm nur die feine, vorsichtige Tönung, ohne die sein kühner Inhalt unerträglich würde[1]). Und wenn Dvořak einwendet, der Passus beziehe sich ja auf die Zukunft, während doch Giotto der Gegenwart angehöre, so ist das nicht ganz richtig: forse è nato chi l'uno e l'altro caccera di nido ist ein wunderschönes Beisammen von Vergangenheit und Zukunft, es rückt das kommende Ereignis so nahe, daß es schon fast der Gegenwart angehört. Darum ist es auch ganz falsch, den Schlußsatz eine „unbestimmte Anspielung auf die Zukunft" zu nennen, sie ist (nicht der Interpretation, sondern dem Wortlaut nach) im Gegenteil von großer Bestimmtheit. Und ebenso unberechtigt ist es, die vorangehenden Verse eine historische Dokumentierung zu nennen, denn alles ist hier in jener schönen Labilität, die das Geheimnis der dichterischen Realität ausmacht. Wäre nicht alles so labil und wäre Dante so ängstlich mit seinen Gegensätzen, wie erklärte sich's dann, daß er erst den älteren Guido als durch den jüngeren überwunden hinstellt und doch hernach sagt: es würde einer wie der andere verjagt werden?

Während ich aber gerne bereit bin zuzugestehen, daß diese mir „einzig möglich" erscheinende Erklärung nicht im vollen Sinne bewiesen werden kann, obschon auch das tatsächliche Zeitverhältnis zwischen den verschiedenen Künstlern auf meiner Seite ist, muß ich aufs entschiedenste daran festhalten, daß die Worte Dantes über Cimabue und Giotto uns die „Vermutung nahe legen", Cimabue sei Giottos Lehrer gewesen. Denn mehr habe ich nicht behauptet. Gerade an dieser Stelle von Dvořaks Erwiderung ist mir einmal ein Zweifel an seiner guten Absicht aufgestiegen. Er behauptet nämlich, ich hätte aus Dantes Worten die „Nachricht, Cimabue sei der Lehrer Giottos gewesen herausgelesen". Ich habe jenen Zweifel dann doch wieder unterdrückt, denn wäre hier überhaupt Absicht im Spiele, so müsste ich ja Dvořak geradhinaus einer Fälschung für schuldig halten; ich bin überzeugt, daß es nur Fahrlässigkeit gewesen ist, was ihn die „nahegelegte Vermutung" in eine „Nachricht" umwandeln und mir daraufhin „unkritische Vergewaltigung der Quelle" vorwerfen ließ.

Die Vermutung aber ist aufs beste gegründet. Dante nennt Cimabue den Träger des Ruhmes vor Giotto und setzt ihn (nach der engsten Interpretation) in Parallele zu Guinicelli, den er an anderer Stelle als seinen eigenen und aller Liebesdichter Lehrer höchlich feiert. Das legt gewiß den Gedanken nahe, Cimabue sei nicht nur irgendein Maler von Ruf gewesen, sondern habe eine Stellung in der Kunst seiner Zeit eingenommen, die jeden jüngeren Maler, der nach dem Höchsten strebte, zwang, auf seine Ideen einzugehen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Wissen wir aber außerdem, daß Cimabue ein Florentiner gewesen ist (und dies unser Wissen stammt aus den Urkunden), so dürfen und müssen wir, bis zum Erweis des Gegenteils, für das Wahrscheinlichste halten, daß Giotto, der Florentiner, jene notwendige Auseinandersetzung in persönlichem Umgang mit dem älteren Stadtgenossen vorgenommen hat. Mag ihn der Zufall zuerst in welche Bottega immer gebracht haben, mag er in wessen Atelier immer das Farbenreiben geübt haben (darüber freilich wissen wir aus Dante nichts, denn wir haben eben keine „Nachricht" bei ihm), sein wirklicher, sein historisch wichtiger Lehrer kann nur derjenige Florentiner gewesen sein, der das letzte entscheidende Wort vor ihm gesprochen hatte.

(1) Vielleicht ist es von Wert, hier den Satz des großen Leopardi zu hören: „Niente è più poetico del forse."

Das schließt nicht aus, und ich selbst habe darauf allen Nachdruck gelegt, daß Giotto sehr bald an der Kunst seines wichtigsten Vorgängers kein Genüge mehr gefunden hat und daß ihm von anderwärts Ideen zugewachsen sind, die seiner Kraft viel freiere Entfaltung gestatteten. Das ist der natürliche Prozeß, in welchem die wirklich große Leistung entsteht, und es käme mir seltsam vor, wenn gerade ich mich noch dagegen verwahren sollte, als glaubte ich, das sehr wahrscheinliche Schülerverhältnis Giottos zu Cimabue bedeute soviel, als sei das Wesentliche des Jüngeren schon bei dem Älteren zu finden.

Aber die Vertiefung in die Leistungen Giottos hat mich nicht blind dagegen gemacht, daß bei Dante mit aller erdenklichen Deutlichkeit steht, Giotto zwar sei der ruhmvollere von beiden Malern gewesen, aber Cimabue habe vor ihm den ersten Platz eingenommen.

* * *

Dvořak ist sehr ungehalten, daß ich Wickhoffs Behandlung der Danteverse einer Beurteilung unterworfen habe; ich will ihm beweisen, daß Wickhoff auch weiterhin gerade die Urquellen des Vasarischen Berichts, nicht sowohl freigelegt, als vielmehr beunruhigt hat. Betrachten wir doch ein wenig seine Exegese des anonymen Florentiner Dantekommentators, der, noch dem 14. Jahrhundert angehörig, den umfangreichsten alten Bericht über Cimabue hinterlassen hat. Wieviel oder wie wenig Wert diesem Kommentator im allgemeinen zuzuschreiben ist, geht uns dabei zunächst nichts an; wir halten uns, ebenso wie Wickhoff, einzig an den Cimabuepassus und dessen nächste Nachbarschaft und sehen zu, aus welchen Gründen Wickhoff diesen für belanglos erklärt hat. Es heißt also in der Erklärung zu Dantes Versen über Cimabue: 1. Fu da Firenze. 2. Grande e famoso dipintore, tanto che al tempo suo in Italia non si trovava maggiore maestro di dipingere. 3. E fu maestro di Giotto dipintore. 4. Et uno palio fra gli altri notabile di maisterio in S. Maria Nuova di Firenze. 5. Et ancora sono ivi suoi discendenti. Ich frage: kann man sich ein Zutrauen erweckenderes Nachrichtenbündel als diesen kurzen Abschnitt denken? Keine Redensart, nichts Unbestimmtes, nicht eine einzige Angabe, die nicht ein Florentiner im späten Trecento zu machen in der Lage hätte sein können.

Satz 1: Cimabue stammte aus Florenz, eine wichtige Ergänzung zu Dante, aufs beste gestützt durch Satz 5, der berichtet, daß Cimabues Nachfahren noch in Florenz ansässig sind; Satz 2: Cimabue war der beste Maler seinerzeit in Italien. Das ist so wie der Satz dasteht und gemäß dem Stil des Anonimo eine Nachricht, eine Bestätigung Dantes, und niemand ist ohne weiteres berechtigt, den Satz für eine bloße rhetorische Ausspinnung der Danteverse zu erklären. Der Anonymus ist durchaus kein Rhetor. Aber auch wenn es nur eine Ausspinnung wäre, nun gut, dann hätte eben auch dieser Trecentist dasselbe aus Dante herausgelesen, was außer Wickhoff und seinen Anhängern bis heute alle daraus gelesen haben. Satz 3 ist wiederum eine Nachricht, die man unmöglich, wie Wickhoff meinte, dadurch um ihren Kredit bringen kann, daß man aus der Antike einige Beispiele von Mythenbildung in bezug auf Lehrer und Schülerverhältnis zwischen Künstlern zum besten gibt. Tatsächlich erheben die Worte Dantes und die Nachricht des Anonimo, Cimabue sei von Florenz gewesen, zusammengenommen schon für sich die Angabe, Giotto sei Cimabues Schüler gewesen, zum höchsten Grade der durch Quelleninterpretation überhaupt zu gewinnenden Wahrscheinlichkeit, und dem Unvoreingenommenen ist darum der Satz 3 nichts als die Bestätigung einer natürlichen

Vermutung. 4. Es wird über ein Werk Cimabues berichtet. Dieser Bericht erweckt abermals das größte Vertrauen. Der Anonimo hat keine kunsthistorischen Absichten, er ist nicht etwa dem Cimabue nachgegangen, um einen Katalog seiner Werke aufzustellen, aber er weiß von einem Bilde des Malers, das bis auf seine Zeit den Ruhm des alten Künstlers wachgehalten hat, und mit schöner Kommentatorprägnanz tut er desselben Erwähnung. Ich wiederhole: die Stelle ist durch Stil und Substanz ein wahres Wertstück unserer so armen kunstgeschichtlichen Quellenliteratur und nur durch die triftigsten Gründe könnte sie ihrer Bedeutung entkleidet werden. Wickhoff selber hatte nichts, aber auch gar nichts dagegen geltend zu machen. Er suchte sie nur durch ein paar Ausrufe zu diskreditieren: „Hier also zum ersten Male ein Werk Cimabue aufgeführt, hier zum ersten Male die Behauptung, er sei Giottos Lehrer gewesen." Ja, sollte das denn das alles schon bei Dante stehen? Oder was soll das: „zum ersten Male"? Wickhoff, der doch die alten Kommentare, wie den des Jacobo oder des Benvenuto gekannt hat, hätte doch bemerken müssen, daß es wenig den Gepflogenheiten dieser Gelehrten entspricht, über die von Dante genannten Personen mit irgendwelcher Ausführlichkeit zu berichten. Sehr froh müssen wir sein, daß so frühe wenigstens Einer der Kommentare uns etwas Genaueres über die von Dante erwähnten Maler erzählt[1]).

Einzuwenden also hatte Wickhoff nichts. Was tat er? Er sprang vom Thema ab, und suchte den ganzen Anonimo als Quelle zu entwerten, nicht, indem er ihm an irgendeiner anderen Stelle Irrtümer nachwies, sondern indem er ihn als einen der sogenannten Giottonovellisten qualifizierte. Wirklich hat sich die im 14. Jahrhundert in Italien so herrlich blühende Erzählungskunst der Person Giottos bemächtigt, und es hätte sich wohl gelohnt, die Novellisten bei ihrer Arbeit zu beobachten, zuzusehen, was sie eigentlich zu erzählen wissen und wie weit sie die geschichtliche Tradition zu färben im Stande gewesen sind. Aber das hat Wickhoff nicht getan. Darum erwähnt er nicht, daß zum Beispiel Boccaccios sehr kurzweilige Erzählung, die mit einer so kostbaren Charakteristik Giottos verbrämt ist, einen sehr hohen historischen Quellenwert besitzt, obschon sie ein Werk der künstlerischen Phantasie ist. Darum hat er auch dem Umstand keine Wichtigkeit beigemessen, daß selbst die ganz und gar legendarische Novellistik keineswegs Leben und Taten Giottos mythologisch umsponnen hat, vielmehr, höchst harmlosen Charakters, sich ausschließlich damit abgibt, ihm als dem notorisch witzigen Manne landläufige Malicen und Bonmots in den Mund zu legen. Es bestand also gar kein Grund, die ohnehin ein wenig ängstlichen kunsthistorischen Gemüter mit dem Worte Giottonovellistik gruselig zu machen. Ganz davon zu schweigen, daß ein wahrhaft objektiver Kritiker vor seinen wissenschaftlichen Lesern das Trecento nicht lediglich als eine Zeit der Novellistik diskreditiert, sondern als ein Jahrhundert blühendster Geschichtsschreibung gerühmt haben würde.

Einer von jenen Novellisten soll nun der Comentario Anonimo gewesen sein. Nicht etwa nur im bildlichen Sinne, nein Wickhoff schreibt gradezu: „Seine Erläuterung zu dem Auftreten Giottos in der Komödie ist eine wohlgegliederte Novelle"[2]). Ich

(1) Ein so ausgezeichneter Kenner der Trecentoliteratur wie Isidoro del Lungo charakterisiert den Anonimo also: „Commenta Dante con perticolare studio di illustrazioni storiche" (Prefazione zur Ausgabe des Dino Compagni-warnenden Namens).

(2) J. v. Schlosser (Kunstgesch. Jahrb. der Zentralkommission IV, p. 124) spricht bereits ohne Anführungsstriche von „einer Novelle des Anonymus"; das geht entschieden etwas weit.

weiß nun nicht genau, welche Vorstellung von einer Novelle und ihrer schönen Gliederung Wickhoff gehabt hat; darum will ich das Wort ihm gerne lassen stahn. Aber das weiß ich, daß die Giottostelle des Anonimo einer Boccaccioschen Novelle sehr unähnlich sieht. Sie ist von derselben trockenen Gelehrtenstrenge, wie der Cimabueabsatz auch. Jedem Leser ist sie zur Hand, denn Milanesi hat sie in seiner Vasariausgabe (I, 371) wortwörtlich mitgeteilt, und da ich hoffen darf, daß auch der Decamerone bei keinem noch so methodisch arbeitenden Kunsthistoriker fehlt, so brauche ich mich bei dem Vergleich nicht aufzuhalten. Ich will überhaupt nicht weiter vom Stile sprechen, sondern nur kurz mitteilen, was die angebliche Novelle enthält.

Ein interessanter Zufall will, daß gleich der Cimabuestelle auch die über Giotto mit der Schärfe des Messers in fünf Teile zerlegt werden kann. Satz 1: Wie Cimabue auch Giotto ein großer Maler in Florenz, dessen Ruhm durch ganz Italien läuft. Satz 2: Eine Anekdote: Wie Giotto der Schüler Cimabues ward. Satz 3: Giottos steigendes Ansehn; viele Werke von ihm in Florenz, Rom, Neapel, Bologna. Satz 4: Eine Anekdote zum Beweis für Giottos Schlagfertigkeit. Satz 5: Giotto der Schöpfer des Campanile von Sta. Reparata; dabei beging er Fehler, an deren Erkenntnis er gestorben sein soll. Was ist nun von diesem Bericht zu halten? Ich weiß nicht, von welchen Maximen die Vorsteher des historischen Instituts an der Universität Wien erleuchtet sind, aber zu Basel im kunsthistorischen Seminar würde zuerst folgende Konstatierung gemacht werden. Der Autor der Stelle mischt Bericht und Anekdote, er tut das aber nicht auf eine poetische, sondern auf eine kritische Art, indem er, während er die Nachrichten in absoluten Sätzen bringt, seine Anekdoten jedesmal mit dem, alle Verantwortung ablehnenden Worte dicesi einführt. Der Anonimo verbürgt sich weder für das, was er über Giottos Eintritt bei Cimabue erzählt, noch für das Witzwort von Bologna, noch für den Tod Giottos an gebrochenem Künstlerherzen. Es hinge ja gar nicht viel davon ab, ob diese Erzählungen für wahr hingenommen würden oder nicht, aber der Kommentator will Ordnung und Sauberkeit, er will wissenschaftliche Wahrheit. Je schärfer er aber die Anekdote vom Bericht scheidet, desto höheren Kredit verdient er in den Punkten, die er als wirkliche Tatsachen mitteilt. Zu ihnen gehört die Schülerschaft Giottos bei Cimabue, die Wickhoff sorglos genug in der Klage über die auch vom Anonimo nicht ganz ernst genommene Legende von den näheren Umständen des Eintritts Giottos bei dem älteren Meister untergehen ließ.

Aber warum erzählt der Anonymus die unverbürgten Begebenheiten überhaupt? Aus einem einfachen Grunde: Er sagt alles, was er über die bei Dante vorkommenden Namen weiß und er hätte gar nicht geglaubt, Giotto richtig zu kennzeichnen, wenn er ihn nicht in jenem Mantel der Legende vorgeführt hätte, den der große Künstler seiner echten, d. h. volkstümlichen Zelebrität verdankte. Aber er tut es mit der Zurückhaltung, an der man einen echten Historiker erkennt.

Ganz unbegründet ist Wickhoffs Spott über den letzten Satz, in dem vom Campanile zu Florenz die Rede ist. Ebenso nämlich, wie von Cimabue ein Hauptwerk erwähnt worden war, findet nun auch von Giotto dasjenige Werk Erwähnung, das den großen Namen noch damals in aller Munde erhielt und das der Anonimo selbst vor Augen hatte, eben der Campanile von Sta. Reparata. Wickhoff erklärt den Bericht über die Fehler für eine Fabel; aber sogleich muß er zugestehen, daß das eine Fabel sei, die nach den Forschungen Nardini Despotis ihre geschichtliche Wurzel hat. Andrea Pisano nämlich habe tatsächlich in den beiden vom Anonimo bemerkten Beziehungen: d. h. in bezug auf die Basis und in bezug auf die

Schlankheit Giottos Plan geändert. Es liege aber Giottos Zeichnung noch vor und die befriedige das Auge vollkommen, so daß unser Anonimo zu Unrecht von Fehlern gesprochen habe. Ich will hier nicht auf die höchst dunkle Geschichte des „Campanile di Giotto" eintreten; ich will annehmen, der von Wickhoff als Gewährsmann geachtete Despoti habe mit seinen Aufstellungen recht gehabt. Aber was wissen wir aus ihnen anderes, als daß 1. Andrea den Plan Giottos genau an den von dem Anonimo uns mitgeteilten Stellen geändert hat; und daß 2. Nardini Despoti dort, wo Andrea änderte, nicht Fehler, sondern Stilnotwendigkeiten Giottos sah. Ich stelle mir nun die Zeitgenossen Giottos nicht so historisch „gerecht" und sanft wie einen Forscher des 19. Jahrhunderts vor, könnte mir vielmehr recht gut denken, daß die jungen Leute von damals den greisen Giotto sehr vom alten Stil fanden und tapfer das, was ihnen an seinem Bauwerk nicht gefiel, Fehler nannten. Genau so haben es ja die Maler gemacht. Denn erzählt uns nicht gegen Ende des Jahrhunderts ein anderer Dantekommentator, Benvenuto da Imola, den Wickhoff auch nur als Anekdotenerzähler in seiner Abhandlung auftreten läßt: „Giottus adhuc tenet campum, quia nondum venit alius eo subtilior, cum tamen fecerit aliquando magnos errores in picturis suis, ut audivi a magnis ingeniis"? Ich würde mich daher nicht nur für berechtigt, sondern für verpflichtet halten, die Stelle des Anonimo als einen Typ naiven und natürlichen Urteils in einer künstlerisch rasch vorwärts schreitenden Zeit der besonderen Aufmerksamkeit meiner Zuhörer zu empfehlen — bis mir durch Wort oder Bild bewiesen würde, daß die ganze Geschichte sich nicht reime. Den Anonimo aber würde ich besonders wichtig nehmen, da er so klug gewesen ist, die larmoyante Geschichte von Giottos infolge des Streites erfolgten Tode nicht zu glauben, und da wiederum sein vortreffliches dicesi anzuwenden. Wickhoff macht es anders; er erweckt den Anschein, als habe der Anonimo das gebrochene Herz Giottos aus seiner Novellisten-Phantasie geschöpft, und weil dieser Erzählung wenig Wert zukommt, hält er den ganzen Autor, der doch in diesem Urteil völlig mit ihm übereinstimmte, für erledigt und nennt seinen Bericht kurzer Hand eine Fabel.

Also auch bei der Behandlung des für unsere Frage wichtigsten Dante-Kommentars ist Wickhoff durchaus nicht so sorgfältig vorgegangen, daß man jedes Wort hinnehmen müßte. Ich kann die ganze Abhandlung, die um so besser wird, jemehr die Willkür der Zuschreibungen wirklich einsetzt, nicht verfolgen, aber ich muß noch auf eine sehr charakteristische Wendung hinweisen.

Zum erstenmal seit Dante hat sich etwa 150 Jahre nach Cimabues Tod ein auf der Höhe des Geistes und der Kunst stehender Mann über Cimabue geäußert. Das war Ghiberti, dessen Interesse für das Trecento bekannt ist, der aber zu der Kunst des Ducento kein Verhältnis mehr gehabt hat. Für sein, aus bereits recht großer Entfernung zurückblickendes Auge schieden sich um das Jahr 1300 zwei Dinge scharf voneinander: die alte, von ihm griechisch genannte und die neue, nationale Kunst. Während er in Giotto den Eröffner der neuen Weise erblickte, galt ihm Cimabue für den letzten großen Meister der alten maniera. Bei Ghibertis hoher Urteilskraft wird man sich über eine solche Klarheit der historischen Perspektive nicht wundern. Aus seinem kurzen Wort spricht das Bewußtsein von dem, was wir seither eine historische Epoche zu nennen pflegen. Diese geschichtlich so bemerkenswerte Tatsache hat Wickhoff nicht wahrgenommen, denn unbedenklich schreibt er: „So hatte es auch Dante gemeint." Aber woher weiß er das nur? Nicht mit dem leisesten Hauch ist bei Dante etwas dem Ähnliches angedeutet. Sicherlich hat er für das Neue, das Giotto gebracht hat, Empfinden

gehabt, aber daß er eine tiefe, Epoche machende Kluft zwischen Cimabue und Giotto gesehen habe, wie Ghiberti es tat, davon steht in seinem Text nichts und, genau wie es unberechtigt wäre, wollte man Vasaris Konstruktion, der es gefällt, den Cimabue den Ersten zu nennen, mit Dante stützen, genau so unberechtigt und verwirrend ist es, die Verse Dantes nach der Epochenkonstruktion Ghibertis zu deuten, und also die Theorie, Cimabue sei ein Letzter, bei Dante wiederfinden zu wollen. Konstrukteure sind beide: Ghiberti sowohl wie Vasari, und aller Wahrscheinlichkeit nach haben sie beide von irgendeinem Standpunkt aus recht; Dante aber bringt nichts als eine Tatsache; er verharrt den Meinungen der Späteren gegenüber in stummer Neutralität. — —

Mehrmals, während ich in diesen Zeilen den Namen Wickhoffs hinschrieb, hat mich eine gewisse Traurigkeit beschlichen, daß ich durch Dvořaks häßlichen Artikel gezwungen ward, zugleich gegen einen von mir tief beklagten Toten streiten zu müssen. Aber ich habe es dennoch mit der größten Ruhe getan, denn ich bin vollkommen sicher: Wickhoff, wenn er heute noch lebte und hätte jemanden mit soviel Zurückhaltung und Würde, wie ich seinem Andenken gegenüber für selbstverständliche Pflicht ansah, auseinandersetzen gehört, inwiefern er mit seinem in vieler Hinsicht so förderlichen Aufsatz „Über die Zeit des Guido von Siena" doch auch Unheil gestiftet habe, Wickhoff, sage ich, wäre mit der größten Bereitschaft auf die Gedanken des Jüngeren, und gerade des Jüngeren eingegangen; er hätte sich weit von aller Rechthaberei gehalten und vom Herausklauben irgendeiner kleinen Unvorsicht, die dem Angreifer etwa untergelaufen wäre. Ich ja habe nur wenigemal das Glück gehabt, mit diesem ausgezeichneten Manne zu sprechen, aber wie vieles durfte ich, obschon ich um zwölf Jahre jünger war als heute, seinen Meinungen entgegen halten; mit wie freundlichem Humor ließ er sich sagen, man glaube ihn im Irrtum. Noch mehr aber bin ich deshalb vor den Manen Franz Wickhoffs in Ruhe, weil ich mir bewußt bin, mit soviel Kräften, als mir etwa verliehen sind, an dem fortzuwirken, was ihm über allem, und besonders über allem Persönlichen stand: der Förderung der Wahrheit. Errare humanum. Und Wickhoff war, wie Karl Voll einst zu mir sagte, als ich ihm mit großer Freude von meinem ersten Zusammensein mit dem Wiener Kunsthistoriker erzählte, das, was die neueren Gelehrten so selten sind: ein Mensch.

ANDREA POZZOS FRÜHESTES FRESKOWERK

Von HEINRICH HAMMER

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Wenn von Andrea Pozzo die Rede geht, dem bekannten Maler-Architekten, der der kirchlichen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts recht eigentlich den Weg gewiesen hat, wird, als hätte sich sein Schaffen in einem einzigen großen Werke gesammelt, in der Regel nur von den Fresken in S. Ignazio in Rom gesprochen, mit deren kunstgeschichtlichem Einfluß sich allerdings um jene Jahrhundertswende wohl kaum ein zweites Malerwerk messen kann. Daneben bildet fast nur noch Pozzos Buch über die „Perspektive der Maler und Architekten" die Unterlage der Erörterung. Was die Quellen an sonstigen Entwürfen und Arbeiten aufzählen, wurde wohl in Lexiken und kleinen Aufsätzen wiederholt nachgeschrieben, aber nie näher untersucht und gewürdigt.[1]) Nur über seine Arbeiten in Wien und sein Auftreten in Trient ist in jüngster Zeit Näheres ermitteit worden.[2]) Hingegen wurde den Werken, die ihm sonst noch in Italien selbst zugeschrieben werden, keinerlei Beachtung geschenkt, am wenigsten jenen, die vor S. Ignazio entstanden sind und uns daher in die Anfänge seines Schaffens führen können. Ihre Untersuchung hatte ich im Frühjahre 1914 begonnen. Die politischen Ereignisse bereiteten aber der Arbeit dann ein baldiges Ende. Ehe bessere Zeiten ihre Fortführung gestatten, mögen hier Pozzos früheste Deckenmalereien bekannt gemacht werden: die Fresken der ehemaligen Jesuitenkirche S. Francesco Xaverio zu Mondovì, südlich von Turin.

Über Auftrag und Zeit gibt uns am besten Francesco Baldinucci Aufschluß, der in einer erst kürzlich aufgefundenen Handschrift der Nationalbibliothek in Florenz auf Grund enger persönlicher Beziehung zum Meister zwar knappe, aber im Grunde die inhaltreichsten Nachrichten über sein Leben hinterlassen hat.[3]) Der junge Pozzo, der, zu Trient am 30. November 1642 geboren, in Begleitung eines Malers nach Mailand gekommen, dort aber 1665 in den Jesuitenorden eingetreten war, hatte bisher seine Kunst nur in vergänglichen Dekorationen im Dienste seines Kollegs gezeigt, die allerdings seiner besonderen Veranlagung für perspektivische Scheinarchitekturen besonders lagen: Theaterdekorationen für die Aufführungen der Jesuitenzöglinge und „Heilige Theater", die bei festlichen Andachten in der Kollegiatkirche aufgestellt wurden. Dazwischen schulte er auf Reisen nach Venedig und Genua seine Formenkenntnis. Schon wollte ihn die Vorstehung des Ordens nach Rom ziehen. Bevor er diesem Rufe folgte, war es ihm aber noch vergönnt, in Oberitalien selbst an einem größeren dauernden Werk das Erworbene zu erproben. Die Jesuiten der kleinen, an die Vorberge der ligurischen Alpen gelehnten

(1) Außer dem Abschnitt bei Gurlitt, Barockstil in Italien (Stuttg. 1887, S. 459 ff.) sind zu erwähnen: Ilg A., Der Maler und Architekt P. Andrea del Pozzo, Berichte und Mitt. des Wiener Altertumsvereines 1886, S. 221; G. Zippel, Andrea Pozzo (Strenna Trentina Letteraria ed Artistica 1894, Trient 1893, S. 89 ff.); C. T. Postinger, Un opera d'arte di A. P. (Rovereto 1909); G. Ferrari, Pensieri sull'arte del P. A. P. Pro Cultura, 1. Jahrg. Trient 1910.

(2) H. Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, Straßburg 1912, S. 209 ff.; H. Tietze, Andrea Pozzo und die Fürsten Lichtenstein, Festschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich, Wien 1914; B. Patzak, Andrea del Pozzos Umbau der Wiener Universitätskirche, Ztschr. f. christl. Kunst 1916 Nr. 2.

(3) Zuerst verwertet von G. Zippel a. a. O., jetzt auch abgedruckt durch E. Benvenuti, La vita del Padre Pozzo scritta da Franc. Baldinucci. Atti dell'Accademia degli Agiati in Rovereto 1912, S. 122 ff.

Stadt Mondovì hatten — so erzählt Baldinucci — eine stattliche Kollegiatkirche gebaut, deren Kuppel aber in den Verhältnissen mißglückt war. Auf ihre Bitten wurde nun Pozzo im Jahre 1676 dorthin geschickt, dem es „nach einjähriger Arbeit durch eine Scheinkuppel gelang, den Fehler zu beseitigen".

Nach dem Wortlaut der Quelle lag die Vermutung nahe, dort eine architektonische Scheinkuppel ähnlich jener zu finden, die der Meister 1685 in S. Ignazio auf eine Leinwand über den wirklichen Kuppelraum malte und später in seinem Perspektivwerk wiedergab. Statt dessen fand ich zu meiner Überraschung in der auf hohem Bergvorsprung das malerische Städtchen überragenden Kirche ein umfangreiches, farbenprangendes figurales Freskowerk unzweifelhaft pozzesken Ursprungs, das als solches völlig unbekannt und als frühes Zeugnis seiner Deckenkunst von großem Interesse ist.[1])

S. Francesco Xaverio, ein hochbarocker Bau von beträchtlichen Dimensionen, umschließt eine einschiffige Halle, deren Seitenwände nur je eine wenig vertiefte Seitenaltarnische unterbricht (Taf. 18). Um so wuchtiger werden sie durch eine Kolossalordnung korinthischer Halbsäulen aus rotgeflecktem Marmor gegliedert, die oben ein nicht minder kräftiges, stark verkröpftes Gebälk tragen. Der Chor, in den sich diese Kolossalordnung fortzieht, ist etwas eingezogen und halbrund geschlossen Diesen machtvoll einheitlichen, eher schmal-hohen Raum schließt eine mehrfach durch breite Gurtbögen unterteilte Decke. Im Langhaus nimmt die Mitte eine flach gewölbte Hängekuppel ein; vor und hinter ihr sind vollends nur schmale, rechteckige Flachdecken eingefügt. Der Chor trägt ein drittes solches Rechteck und eine Halbkuppel als Abschluß. Diese Deckengestaltung mag kleinlich und gedrückt gewirkt haben und erhielt nun durch Pozzos brillante illusionistische Malereien Höhe, Leichtigkeit und Zusammenschluß: vielleicht ist das der Sinn jener von Baldinucci gebrachten Anekdote, die, sicherlich etwas aufgebauscht, uns immerhin den ehrlichen Glauben der Zeitgenossen an die Macht der perspektivischen Deckenkunst zeigt.

Die Deckenteilung gönnte es dem Maler nicht, im Langhaus und Chor nur je ein einziges Riesenbild zu entrollen, wie später in S. Ignazio. Doch zeigt sich schon hier ein gewisses Streben nach Konzentration darin, daß für die eigentlichen Gegenstände der Darstellung nur die zwei großen Flächen in der Hänge- und Halbkuppel verwendet, die schmalen, von den Gurten eingeschnürten ebenen Kompartimente hingegen mehr nur dekorativ gefüllt wurden. Diese letzteren sind jeweils wieder in drei Kassetten geteilt, in denen sich verschieden umrahmte Öffnungen ins Leere aufzutun scheinen. Aufs genaueste wird dabei durch gemalte Schatten der Lichtfall — von Osten her — einheitlich für die ganze Kirche angegeben. Die Öffnungen sind mit Engelchen bevölkert, die, von unten gesehen, in der Luft schweben oder auf dem Rahmenrand sitzen und die Füße hereinhängen: in der hintersten dieser Deckenflächen spielen sie auf Instrumenten, streuen Blumen und entleeren Füllhörner; in der mittleren tragen sie die Leidenswerkzeuge Christi, in der vordersten einen großen Kronenreif. Die Seitenflächen der Gurtbögen sind mit großen allegorischen Frauengestalten ausgefüllt; vor dem Frontispiz halten zwei große Engel, in brillanten Farben gemalt, ein Schild mit dem Namenszug Christi.

(1) Pascoli, Vite dei pittori etc. (Roma 1736) 2. Bd. S. 248 nennt allerdings die Fresken der Kirche „S Franc. Xaverio" in Modena als ersten kirchlichen Auftrag. Diese Angabe kann sich nur au S. Bartolomeo in Modena beziehen, deren Gewölbe große Deckenbilder schmücken, die dort noch als Pozzo gelten: sie sind aber besten Falles nach einem Entwurf desselben von einem Schüler gearbeitet und ganz sicher wesentlich später.

Erst die Kuppelflächen bringen große figurale Kompositionen. In der Langhauskuppel (Abb. 2) sind Zwickel an den vier Ecken und schmale Lünetten über den Archivolten der Seitennischen durch eigene Umrahmung mit Blattkränzen ausgeschieden: in die Lünetten sind lagernde Putten beiderseits einer Vase gesetzt; in den Zwickeln aber thronen auf halbrunden Sockeln die allegorischen Frauenfiguren der vier Weltteile: es begegnet in ihnen also dasselbe Motiv, wie dann viel nachdrücklicher noch in S. Ignazio; wie dort, versinnbilden diese Figuren auch hier das über die ganze Erde ausgebreitete Wirken des Ordens. Es sind Gestalten von großzügigem, dekorativem Wurfe, und namentlich die „Europa" läßt keinen Zweifel, daß Pozzo sich wirklich aus Venedig Anregungen geholt und im besondern die weiblichen Allegorien Veroneses im Dogenpalast angesehen hat. Innerhalb dieser randlichen Felder entwickelt sich dann im achteckigen, blattkranzumgebenen Spiegel die Hauptdarstellung. Hier erhebt sich nun zu Häupten des Betrachters eine jener pompösen Scheinrotunden, die zu den spezifischen Erfindungen des Padre gehören: über den Rand steigt ringsum ein stolzer Arkadenbau auf, der gegen das Innere in Balkonen vorspringt und hinter schützenden Deckenbrüstungen einen Umgang zu bieten scheint; Säulen aus geflecktem Stein, ganz den wirklichen in der Kirche ähnlich, sind ihm, aus Konsolenpaaren über jedem Eckpunkte hervorwachsend, vorgesetzt; mit einem wuchtigen, jedesmal über den Säulen verkröpften Gebälk geht der Bau dann in die Luft aus und gibt in einer Rundöffnung den Ausblick zum Himmel frei. Hier schwebt der Patron der Kirche, Franz Xaver, mit weit geöffneten Armen und emporgerichtetem Haupte zum Himmel, getragen von einer Schar großer Engel. Andere haben sich, in stärkster Verkürzung von unten gesehen, auf die Vorsprünge des Gebälks niedergelassen oder stehen vollends unten in den Arkadenöffnungen und begrüßen den Heiligen mit Lautenklang, Zimbelschlag, Geigen und Trompeten. — In ähnlicher Weise ist das Chorbild (Abb. 1) behandelt. Über dem wirklichen Gesimse scheint sich eine Rundgalerie zu befinden, über die sich ein in monumentalen Formen gehaltener Kuppelbau erhebt: wieder bietet er aber nicht nur zwischen seinen Säulenpaaren Ausblicke ins Freie, sondern geht nach oben in eine geländerumstandene Öffnung aus, von welcher schwere Draperien herabhängen. Engel mit Spruchbändern sind ins Innere geschwebt; auf der Empore aber drängt sich ein Haufe Volks, teils auf der Brüstung sitzend, teils hinter ihr stehend, um den taufenden Jesuitenapostel. Unter den Bekehrten bemerkt man auch mit Turban geschmückte Orientalen, Mohren und Indianer, die so den bereits im Langhausfresko anklingenden Hinweis auf die erdumspannende Mission Franz Xavers wiederholen.

Daß diese Malereien eigenhändige Arbeiten Andrea Pozzos sind, ist, auch abgesehen von der Quellennachricht, nicht zu bezweifeln. Die Formengebung, die koloristische Behandlung, die architektonischen Motive verbinden das Werk aufs engste mit den gesicherten Werken in Rom und Wien und mit den Entwürfen in der „Malerperspektive". Ja, vergleicht man dieses älteste Fresko im besondern mit S. Ignazio, so ist man überrascht, wie viel von jenen Errungenschaften schon da ist, die dort vorbildlich gewirkt haben, wie fortgeschritten der Padre schon in seiner ersten größeren Kirchenausmalung entgegentritt.

Die illusionistische Gestaltung der Deckenmalereien war an sich längst bekannt; weder das Vortäuschen von Scheinöffnungen, noch das Aufbauen von Scheinarchitekturen war etwas Neues. Vor Pozzo aber war die Scheinwelt, die sich dort oben zeigte, unvermittelt und meist auch außer Verhältnis zur greifbar begrenzten Räumlichkeit, über der sie sich erhob, erschlossen worden. Die strengere

Auffassung der Renaissance, die die Decke als Fläche dekorierte und daher rahmte und einteilte und die zugleich das verschiedene Wesen der Architektur, Plastik und Malerei bewahren, nicht aber ihre Gebilde vermengen wollte, war eben im 17. Jahrhundert nicht mit einem Schlage verlassen worden. Aber das Barock drängte nach Weite, Höhe und vor allem Einheit der Raumwirkung. Die Grenzen der Künste sollten aufgehoben werden, um aus Bau und Deckenmalerei einen einheitlichen, gewaltigen Raumeindruck zu schaffen; Diesseits und Jenseits sollten sich verbinden, die Scharen des Himmels zwischen die Endigungen des weit geöffneten Säulenhofes hereinschweben, die steinernen Wände hinwieder die Wolken berühren, um die kirchliche Feier mit den Schauern des Unendlichkeitsgefühls zu erfüllen. Dem Barock schwebte ein architektonisch-malerisches Einheitskunstwerk vor, wie das 19. Jahrhundert ein dichterisch-musikalisches verwirklichte. Dieses Ideal erfüllte sich vielleicht am vollkommensten in S. Ignazio. Pozzo warf hier die letzten Reste und Hemmungen ab; ihm gelang durch eine bisher nie so folgerichtig geglückte Verschmelzung der früher gefundenen illusionistischen Elemente eine völlig harmonische Verbindung des Wirklichen und Visionären: das ist die künstlerische Tat, die fast alle Deckenmaler der nächsten Zeit in sein Gefolge zwang. Er begnügte sich nicht mit einem dekorativen Gesimse, über dem unmittelbar das figurale Deckenbild folgte: er baute zunächst die wirkliche Wand in einem kühnen, luftig durchbrochenen, gemalten Geschoß weiter, das schließlich ins Leere ausging und die Vorboten des Himmels in seine Öffnungen aufnahm. Damit gab er das Rahmenbild endgültig auf; Wand und Deckenbild gingen ineinander über, Architektonisches und Figurales, Wirkliches und Imaginäres durchdrangen sich völlig. Zugleich brach Pozzo grundsätzlich mit jeder Deckenteilung: die Illusion konnte nur dann ganz wirksam werden, wenn jedes Gewölbe ein einziges Kolossalbild erhielt, in dem die pompösen Säulen- und Bogenstellungen mit der Flut schwebender und flatternder Gestalten ein rauschendes Ganzes bildeten. — Gemessen an dieser reifen Ausgestaltung seines Systems erscheinen nun allerdings die Malereien in Mondovì noch nicht durchwegs folgerichtig. Im Langhausbild wächst die gemalte Architektur nicht aus der wirklichen heraus, das Gewölbefeld ist durch Rahmen unterteilt. Auch hat der Scheinbau selbst nur sparsam Figuren in sich aufgenommen und übertönt durch seine Schwere auch die dichtere Gruppe in der Mittellücke: das wirkungsvolle Hinstreuen von Figuren über den ganzen Bildraum fehlt noch, das in S. Ignazio der Architektur jede Schwere nimmt, die innere Verschmelzung beider Elemente ist noch unvollkommen. Nimmt man aber den gemalten Kuppelbau für sich, so hat er schon hier die spezifisch pozzeske Konstruktion. Die Motive dieser Kuppel finden sich nicht nur einzeln in der „Malerperspektive“ wieder (I. Fig. 56, II. Fig. 55), es nähert sich überhaupt die ganze Anlage dem Kuppelentwurf von 1685 (I. Fig. 91), welch letzterer allerdings geschlossen statt offen ist: was sie aber so brauchbar zur Einordnung der Figuren macht, ist, wie dort, seine Gestaltung als Umgang mit Geländern und Balkonen, auf denen die Akteure Platz fanden. Es ist ein System, das nicht so sehr an frühere Deckenmaler anknüpft, als vielmehr den barocken Theaterprospekt, in dem Pozzo so sehr zu Hause war, auf das Gewölbefresko anwandte: diesen entscheidenden Griff tut Pozzo schon hier in Mondovì. Und auch die optische Einstellung wählt er schon hier grundsätzlich wie später: er denkt sich den Beschauer nicht unter der Mitte des Bildes, sondern exzentrisch vor demselben, näher dem Eingange der Kirche. Daher liegt der ideale Scheitelpunkt der Kuppel nicht in der Mitte des Malfeldes, sondern rückt ganz gegen den dem Be-

schauer näheren Rand hinauf und dieser sieht die Rotunde nur zur einen Hälfte in voller Entfaltung, während die andere Stück für Stück im Rahmen verschwindet: zu hinterst sieht er, ganz in Untersicht, nur mehr die vorspringendsten Teile, Gebälk und Balkon.

Noch näher kommt dem reifen System das Chorbild. Denn hier taucht die gemalte Empore und Halle ohne Rahmen unmittelbar über dem wirklichen Gesimse als etwas durchaus Glaubhaftes und Mögliches auf und ihre Linien und Massen gehen mit den leibhaften Säulen und Gurten des Presbyteriums vortrefflich zusammen. Auch ist die Scheinkuppel leichter behandelt und reicher mit Figuren durchwirkt, so daß ein besseres Ineinander beider Elemente, wenn auch noch nicht in der überwältigenden Fülle der römischen Fresken, zustande kommt. Die Darstellung gleicht inhaltlich wie kompositionell ganz auffallend jener des Chorbildes in S. Ignazio und der Portikus der letzteren scheint das Mittelstück aus der Scheinhalle in Mondovì in etwas reicherer Form zu wiederholen: man kann dieses Chorbild als die unmittelbare Vorbereitung desjenigen in Rom bezeichnen. Auch der figurale Stil steht im Grunde schon fest: höchste Bewegung und starkes Pathos der Gestalten, kräftig plastische Herausarbeitung, lebhafte, satte Farbenwirkung.

Aus allem gewinnt man den Eindruck, daß dem Meister schon am Beginn seiner Tätigkeit als Deckenmaler ziemlich deutlich vorschwebte, was er später erreichte. Unter den günstigeren baulichen Verhältnissen, die er in Rom vorfand, führte ihn ein nächster Schritt auf Grund wesentlich derselben Gedanken zu virtuoser Sicherheit und berauschendem Reichtum. Wo nun die Vorstufen seines Systems liegen, sei einer Darlegung an anderer Stelle vorbehalten.

REZENSIONEN

WILHELM R. VALENTINER, Aus der niederländischen Kunst. Mit 60 Abbildungen. 4°. 207 S. — Berlin, Bruno Cassirer, 1914 (erst 1916 erschienen).

Unter dem Titel „Aus der niederländischen Kunst" hat Valentiner eine Reihe von unter sich nicht zusammenhängenden Aufsätzen vereinigt, die seit 1906 an verschiedenen Stellen zerstreut erschienen sind. Es ist ein weites Stoffgebiet, das sie umfassen; es reicht vom mittelalterlichen Kirchenbau bis zu van Dyck und Rembrandt. Die Einleitung bildet eine ästhetische Studie über die „Linienkomposition in der holländischen Kunst". Der daran sich anschließende Aufsatz über die „Kirchliche Baukunst Hollands im Mittelalter" gibt einen kurz aber geschickt zusammengefaßten Blick über dieses wenig behandelte Thema. Die darauffolgende Darstellung der „Haarlemer Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts" ist eine gut gelungene, mit manchen neuen Beiträgen bereicherte Übersicht über den Stand der Forschung auf diesem an noch offenen Fragen ebenso reichen, wie an festen Anhaltspunkten armen Gebiet. Der Wert von Valentiners Darstellung wird erhöht durch die Einführung und Abbildung von in weitern Kreisen noch wenig bekannten Bildern aus amerikanischem Besitz; zu bedauern ist hierbei nur, daß von diesen die Clichés zum Teil nicht größer genommen worden sind. Im Anhang finden wir zur Vervollständigung eine kurze Zusammenstellung der erhaltenen — bezeugten und zugeschriebenen — Werke der behandelten Meister von Dirck Bouts bis auf Mostaert und Jacob Cornelisz. Eine Untersuchung über „Satirische Darstellungen des Quinten Metsys" schließt sich an. Den Mittelpunkt des Buches bilden die drei Aufsätze über Rembrandt. Der erste verfolgt „Rembrandt auf der Lateinschule" und ist ein Beitrag zur Rekonstruktion der Geistesverfassung dieses problemreichsten aller Künstler. Der zweite Aufsatz gibt eine feine Analyse der „Blendung Simsons", und der dritte untersucht die Entwicklung der Susannathemas und enthält den so überaus wertvollen Hinweis auf die Zusammenhänge mit Lastman; die Resultate dieser Abhandlung sind von der Rembrandtforschung längst als Gemeingut annektiert. Wüßten wir es nicht, die Wärme des Ausdrucks und die Treffsicherheit der Charakteristik würden es uns verraten, daß Valentiner sich hier auf seinem bevorzugten Lieblingsgebiete bewegt. Zumal die Schilderung der verschiedenen Entwicklungsstufen von Rembrandts Susannafigur gehört sicher zum Schönsten, was in dieser Art geschrieben wurde. Der Vortrag über die „Holländische Fliesenkeramik" ist eine leicht lesbare Einführung in diesen Stoff und zugleich ein Dokument für die Weite von Valentiners Interessenkreis. Den Beschluß bilden zwei reich illustrierte Studien über Gemälde von Rubens und van Dyck in Amerika.

Beim Durchblättern des Buches, dessen zusammenhangslose Teile durch die Persönlichkeit ihres Verfassers zu einer anziehenden Einheitlichkeit verschmelzen, wollen sich gegen die Zusammenreihung des einen und andern Bildes an diesen oder jenen Meister vielleicht einige Bedenken regen; da diese sich aber lediglich an der Hand der zu diesem Zwecke ungenügenden Reproduktionen nicht hinreichend verteidigen lassen, sollen sie nicht zur Sprache kommen. Nicht zu unterdrückenden Widerspruch hat in mir hingegen der einleitende Aufsatz über die „Linienkomposition in der holländischen Kunst" wachgerufen. Unter Linienkomposition versteht Valentiner die in die Augen fallende Verwendung geradliniger oder nach der Geraden tendierender Umrisse und Richtungslinien innerhalb des Bildes. Um deren Vorkommen zu erklären, holt er weit aus und konstruiert mit Hilfe Tainescher Argumente eine aus geographischen und praktischen Lebensverhältnissen abzuleitende Veranlagung des holländischen Künstlerauges für die Linienkomposition. An der Hand der durch Valentiner herausgehobenen Beispiele wirkt seine Darlegung durchaus überzeugend. Die Auswahl der Beispiele scheint mir nun aber nicht ohne Voreingenommenheit für die beabsichtigte Konstruktion stattgefunden zu haben. Wenigstens glaube ich, daß mit Hilfe beliebig vieler, mit erheblich weniger Sorgfalt ausgewählter Beispiele sich die entschiedene Abneigung der holländischen Künstler gegen die „Linienkomposition" erfolgreich verfechten ließe. Auf keinen Fall scheint mir die „Linienkomposition" für die holländische Kunst von typischer Geltung zu sein. Und ohne diese Voraussetzung ist das Wertvolle einer abstrahierenden Konstruktion in der Art von Valentiners Untersuchung schwer einzusehen.

Eine englische Übersetzung des Buches, die vor der deutschen Ausgabe in New York erschien, enthält noch einen hier fehlenden belangreichen Aufsatz über die Maler Govert und Dirk Camphuysen, sowie ein Verzeichnis der in Amerika befindlichen Gemälde Rembrandts. O. Hirschmann.

RICHARD KLAPHECK, Die Baukunst am Niederrhein. Erster Band. Von der Baukunst des Mittelalters bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts. Düsseldorf 1915/16.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat dies Buch der Heimatkunst seinen Mitgliedern zur Erinnerung an die hundertjährige Vereinigung der Rheinlande mit der Krone Preußen gewidmet. Der Verfasser Klapheck, durch wertvolle baugeschichtliche Monographien als guter Kenner niederrheinischer und westfälischer Kunst erwiesen, hat sich in Gemeinschaft mit Quedenfeldt, der die Aufnahmen machte, die Kenntnis niederrheinischer Kunst erwandert. So beginnt dies Buch mit einem Vorspiel: Charakteristik der niederrheinischen Landschaft. Die Grenzen dieses Gebietes können nicht identisch sein mit den politischen Grenzen. Klapheck faßt das Gebiet von Aachen und Köln bis über das Clever Land hinaus, das Gebiet zwischen Maas und Rhein als einheitliche optische Zone zusammen. Das holländische Gelderland und das preußische Münsterland bilden mit dem Niederrhein eine große Kunstprovinz.

Das Buch ist ausdrücklich nicht für den Kunsthistoriker geschrieben. Damit ist der Maßstab für die Beurteilung in die Hand gedrückt. Trotzdem muß in dieser Zeitschrift darauf hingewiesen werden, einmal weil eine Fülle neuen Materials geboten wird, dann aber auch, weil mit Glück der Anlauf gemacht wird, dieses Material in historischen Zusammenhang zu bringen. Allerdings bescheidet sich der Verfasser von vornherein, er weist immer wieder auf noch unentwirrte Knoten, aber er tröselt sie nicht auf. Das Thema des Buches bildet im engeren Sinne der niederrheinische Backsteinbau und noch einmal eingeschränkt die Profanbaukunst. Eine erste Blüte des Backsteinbaus bricht auf unter Herzog Adolf von Cleve um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Das ist die Gruppe des clevischen Kastells. Französisch-burgundische Einflüsse erklären bei der Verbindung der Höfe von Cleve und Burgund die Regelmäßigkeit des Grundrisses hier doch gewiß leichter als ein Zurückgreifen auf römisch-rheinische Kastellanlagen. Denn gleichzeitig entsteht mit polygonalem Grundriß die Gruppe der Landesburgen Kurkölns, das keine Kulturgemeinschaft mit Burgund hatte, wohl aber ebensosehr Einflüssen der Römerbauten ausgesetzt gewesen wäre. Was hier an Raumkunst zugrunde ging, kann man noch in Burg Lechenich, dem stattlichsten Backsteinbau Kurkölns ahnen. Linn, von Erzbischof Friedrich von Saarwerden nach 1385 erbaut, soll nach Klapheck Hülchrath zum Vorbild haben. Aber die Grundrisse stimmen nur im gröbsten überein und die oberen Teile der Türme Hülchraths können nach der Form ihrer Konsolkränze nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Der Verfasser zieht den Kreis weiter und schildert die baukünstlerische Bedeutung der Befestigungsgürtel rheinischer Städte, die Anlage kastellartiger befestigter Plätze wie Zons und Kempen und geht dann der Entwicklung verschiedener Tortypen nach. Hier kann ich Klaphecks Ansicht nicht beipflichten, daß das Doppeltor aus einer Verselbständigung der flankierenden Tortürme, die vorgeschoben in einem Vorbau zusammentreten, entstanden sei. Vielmehr ist diese Anlage mit flankierenden Wehrgängen zwischen zwei Torbauten schon viel früher vorhanden, ihre Entwicklung läuft der des Zweiturmtors parallel.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts bekommt die niederrheinische Kunst ein neues Gesicht unter Herzog Wilhelm dem Reichen, dem Erbherzog von Jülich, Cleve und Berg (1539—1592). Nach dem Stadtbrand in Jülich 1547 wurde Alessandro Pasqualini aus Bologna berufen. An seinen Namen knüpft sich die neue Formanschauung. Seine erste Tat war Stadtplan, Zitadelle und Schloß von Jülich zu entwerfen. Für das Jahrhundert Wilhelms des Reichen ist nicht die Kirche, sondern das Schloß der charakteristische Träger baukünstlerischen Schaffens am Niederrhein. Hier sitzt Klapheck, der Monograph der Meister von Schloß Horst, vorzüglich im Sattel. Fülle der Typen erschwert eine Systematik, dazu die vielerlei Umbauten im Laufe der Jahrhunderte. Trotzdem gelingt dem Verfasser eine geschickte Gruppierung Eine strengere und eine freiere Richtung laufen nebeneinander, bleiben aber territorial getrennt. Im Herzogtum Jülich bleibt der Kreis um Pasqualini und Joist de la Court von entscheidendem Einfluß in der Wahl klassischer Bauelemente. Ins Herzogtum Cleve dagegen strömt die Formenwelt niederländischer Renaissance, besonders die von Utrecht, also aus dem Kreis des Jacob Colyne de Nole. Beide Richtungen aber zusammen gipfeln in einem in der Formenfülle unerschöpflichen Bau, dem (abgetragenen) Schloß Horst im Broiche bei Essen a. d. Ruhr. Klapheck weist überzeugend nach, daß nicht nur durch Vermittlung der Niederlande und unmittelbare Beziehungen zu Italien die Renaissance am Niederrhein eingeführt wird, sondern daß die nordfranzösische Schloßbaukunst in das niederrheinische

Nachbarland ausgestrahlt hat, auch schon vor der Tätigkeit Joists de la Court.

Das gleiche Jahrhundert sieht Kölns künstlerischen Niedergang. Es stagniert so, daß ein Bau von 1559, das Fischkaufhaus, nur eine Wiederholung des Gürzenichs von 1441 darstellt. Der Primat unter den niederrheinischen Städten geht über auf Düsseldorf, der Residenz Wilhelms des Reichen und seines Humanistenkreises. Schon am Ende des Jahrhunderts zersetzt sich diese Kultur. Mit dem tragischen Geschick der Jacobe von Baden zerfällt auch das niederrheinische Reich. Der Jülich-Clevische Erbfolgestreit zerreißt seit 1609 die Lande. Durch das ganze 17. Jahrhundert erlischt die Kriegsfackel nicht. Man muß sich wundern, was trotzdem an baukünstlerischen Plänen vorgenommen wurde und was an Denkmälern zustande kam.

Das Herzogtum Jülich erlebt eine Nachblüte im Schloßbau. Das niederrheinische Bürgerhaus aber hat erst damals die originellsten Typen des Backsteinbaues und auch des Fachwerkbaues aufgestellt. Klapheck weist an einigen Stellen darauf hin, wieviel gotischer Geist noch erhalten blieb. Da muß man denn die Konsequenz ziehen: die Jesuitenkirche St. Andreas in Düsseldorf ist der Raumform nach noch immer die Hallenkirche der Sondergotik, nur die Strukturformen sind italienisch barocken Geistes. Und ähnliches gilt von der bürgerlichen Baukunst. Es ist noch immer der gleiche bauliche Organismus, den das 15. Jahrhundert entwickelt hatte, aber jetzt neu belebt durch eine Barockdekoration, die, man kann nicht sagen, ihre Quellen im Utrechter- und Gelderland hatte, sondern die mit diesen Landen den gleichen Wandel erfuhr. Köln wird sozusagen die Wasserscheide. Bis zur Mitte des 15 Jahrhunderts hatte es künstlerische Beziehungen zum Mittelrhein und zu Süddeutschland, dann aber neigte sich alles gegen die Niederlande. Zwei Typen der Wohnhäuser gehen nebeneinander: die Hofanlagen (Adelshäuser, Kurien, Höfe von Kaufmannschaften), nicht im Zug der Straße liegend, sondern Baukomplexe für sich und die Reihenhäuser, die ihre schmale Giebelseite straßenwärts, in die Tiefe gebaut waren. Alles was Klapheck vorbringt über die Bedeutung der Farbe für die Innenformen der Schaugiebel, ist auch über die historische Bedeutung hinaus für die heimische Baukunst wertvoll. Die Formentwicklung aber der Schaugiebel, wie sie der Verfasser vorträgt, bleibt nicht einwandfrei. Auch trüben die Werke von Restauratoren die Reinheit der Untersuchung, Gleichwohl bleibt die Behandlung des Bürgerhauses der verdienstlichste Abschnitt des Buches. Bei den Häusern in Neuß und Köln liegt ein letztes Ausreifen malerischer Raumgestaltung im Zusammenfassen zweier Halbgeschosse zutage. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist es damit vorbei. Der Einfluß Belgiens, besonders Antwerpens überrennt in Köln die alte Überlieferung des niederrheinischen Bürgerhauses. Je näher man herantritt, desto deutlicher nimmt man wahr, wie sich das Gemeinsame wieder trennt. Das Herzogtum Jülich und Aachen fließen ab gegen Belgien und Nordfrankreich. Hier wird die bürgerliche Bauweise farbiger, reicher, bewegter. Gegenüber der malerischen Aufteilung der Fassade hier im Streben nach Symmetrie, nach gleichmäßiger Verteilung der Akzente. Das Clever Land aber bleibt auch im 17. Jahrhundert in künstlerischer Gemeinschaft mit den Niederlanden, nur daß sich die Beziehungen mehr auf das vorherrschende Amsterdam verengen, wie denn auch die niederländische Kulturgeschichte mit hereinspielt, als Johann Moritz von Nassauen als kurbrandenburgischer Statthalter das Herzogtum regierte. Die beiden Residenzen Cleve und Wesel danken seiner Baulust ihr Gepräge im holländischen Klassizismus. Der Schlußabsatz über Philipp Wilhelm und das alte Lustschloß in Benrath (1660—1667 erbaut) deutet schon auf das künstlerisch glanzvollste Jahrhundert am Niederrhein, daß von Düsseldorf zur Zeit Johann Wilhelms ausstrahlte.

Das Material ist Klapheck so unter der Hand geschwollen, daß er es nicht in einem Bande bergen konnte, sondern für das 18. Jahrhundert einen zweiten Band in Aussicht stellt. Erst mit diesem Schlußband wird das Buch die Ziele erreichen, die es sich gesteckt hat. Denn es will nicht nur den geschichtlichen Verlauf der niederrheinischen Kunst klären, sondern ins Leben wirken und zu einem Fortsetzen der heimischen Bauweise anregen. In dem Abschnitt über die öffentlichen Bauten der mittelalterlichen Städte wird noch einmal die verständnislose Bautätigkeit des 19 Jahrhunderts in ihrer Jämmerlichkeit entblößt. Allerdings schaudert man, wenn man etwa die Zerstörungen in Cleve und den heutigen Zustand des Marktplatzes in Rees mit den Abbildungen noch aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vergleicht. Aber es sind auch Fäden zur Gegenwart herübergesponnen. Man atmet auf einmal eine einsichtige Platzgestaltung unter Benutzung mittelalterlicher Bauten wie beim Gürzenich in Köln zu finden. Durchweg gute Aufnahmen begleiten den Text in solcher Fülle, daß für manche Bauten Monographien in Bildern entstehen. Kurt Gerstenberg.

ERICH PETZET, Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse. München 1916. Lehmanns Verlag.

Die Freundschaft, aus der dieser Briefwechsel erwuchs, war während der gemeinsam durchlebten Zeit im Berliner Kreise Kuglers geschlossen worden. Sie überstand die Zeit schwärmerischer Jugendbegeisterung, weil sie in einer Ergänzung der Charaktere und in einer gleichgerichteten Weltanschauung begründet lag. Sie kreisten beide um die gleiche Sonne, Italien. Anfangs überwiegen die Briefe Heyses, die in liebenswürdiger Anmut an den älteren Freund heranbranden. Burckhardt antwortet heiter überlegen, gibt Ratschläge und zieht den Ahnungslosen noch rechtzeitig zurück, als er sich um eine Dissertation in das Labyrinth der mittelalterlichen Hüttengeheimnisse verirren will. Dann gewähren diese ersten Briefe noch Einblick in die scheuen Regungen der Dichterseele Burckhardts.

In der Blüte seiner Kraft streift Burckhardt die Lyrik ab: „Ich hinter meinem Ofen sollte überhaupt nicht mehr dergleichen tun als ob ich dazugehörte" (7. Mai 1855). Sein innerster Beruf, erkennt er, ist der des Historikers, aber nicht mehr im Sinne Rankescher Geschichtsschreibung, sondern genährt von einer kraftvoll gesunden Subjektivität. Nach dem Tode Kuglers 1858 bittet Heyse den Freund, er möge Kuglers unabgeschlossene Werke zu Ende führen. Burckhardt lehnt ab, um schließlich doch aus Pietät gegen Kugler und Freundschaft für Heyse die Redaktion des Handbuchs der Kunstgeschichte zu übernehmen und die Geschichte der Baukunst nach dem Manuskript Kuglers herauszugeben. „O wenn ich nur diese Last vom Nacken hätte", seufzt er wenige Monate später. Dies Seufzen begleitet auch die Entstehung seiner eigenen Arbeiten, die er schwer austrug. „Mein Werk über die Renaissance bleibt ungeschrieben oder es schrumpft doch zu ein paar Aufsätzen zusammen", heißt es 9. April 1858. Es wurde dann doch die Kultur der Renaissance daraus, „ein Buch, das niemals nach dem Schrank schmecken wird" (Heyse). Die Kunst der Renaissance hat er erst als Werk von drei Bänden gedacht, um sich schließlich zu dem einbändigen Grundriß der Architektur (erschienen 1867) zu entschließen. Am 3. April 1864 schreibt Burckhardt: „Meine Kunst der Renaissance habe ich im Winter 1862/3 zu 7/8 ausgearbeitet, dann aber im Prinzip und Ausführung ungenügend befunden und wieder in den Pult getan, wahrscheinlich für immer usw.". Wieder hört man, wie Burckhardt sich lieblos von seinen Werken abwandte und Neuauflagen von anderen besorgen ließ. Er dachte mit unerhörter Bescheidenheit über seine geistige Leistung, die fast bis zur Apologie der Kultur der Renaissance getrieben wurde in der Antwort auf Heyses Widmung des italienischen Liederbuchs (16. Nov. 1860). Es gibt nichts Prächtigeres in den Briefen zu lesen als die Charakteristik von Burckhardts Kultur der Renaissance, mit der Heyse die Sendung des Liederbuchs begleitete. Hier waren die beiden Freunde einander ganz nahe. Burckhardt liebte an Heyse die sonnenklare Schönheit der Empfindungen. „In der lebensfrischen Versinnlichung des Gottes (Meleager) bist du geistesverwandt mit den italienischen Malern des 16. Jahrhunderts." Er folgt der Dichterlaufbahn Heyses mit innerer Anteilnahme und voll Bewunderung für dieses spielend leichte Schaffen. Heyse schickt Werk um Werk. Burckhardt begutachtet und hat über die Stellung Heyses in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts schon das klarste Urteil. Der Briefwechsel geht rege durch 15 Jahre von 1849—1864. Dann fahren noch einige Spätlinge hinterdrein. Und wieder läuft sie die Färbung an, die die Freundschaft im Morgenschein hatte. „Teuerster Eminus", „Liebster Paul". Die Art der Anreden gibt überhaupt durch den ganzen Briefwechsel den Gradmesser der Freundschaft.

Der Herausgeber Petzet hat diese Dokumente zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts mit einer bündigen Einleitung und aufschlußreichen Anmerkungen gerahmt. Die Anmerkungen sind im wesentlichen von Heyse aus gesehen und widmen sich in knappster Form den Wandlungen und Bearbeitungen, die Heyses Werke erfahren. Hier spürt man, wie der Herausgeber aus der Fülle seiner Kenntnisse schöpft. Die Ausgabe der Briefe darf wohl als Vorbote zu einer großen Heysebiographie betrachtet werden.

Kurt Gerstenberg (z. Zt. im Felde).

LA BELGIQUE MONUMENTALE. 100 Planches en phototypie tirées de: Sluytermann, intérieurs anciens en Belgique et des Documents classées de l'art par van Ysendyck. La Haye, Martinus Nijhoff, 1915.

In hundert Tafeln von der belgischen Baukunst eine Vorstellung zu übermitteln, ist eine einfache Aufgabe. Zumal wenn die Abbildungen, wie es geschehen ist, einem schon bestehenden, sehr umfangreichen Werke, das das Gesamtgebiet der belgischen Baukunst und des Kunstgewerbes um-

faßt, ohne jede Änderung entnommen sind. Van Ysendyck hat in seinem groß angelegten Tafelwerk auf jeder einzelnen Tafel oben in der linken Ecke einen Raum für die Schrift ausgespart, und hat dieses Schriftfeld ornamental umrandet. Wenn schon diese Anordnung drucktechnisch und künstlerisch nicht gebilligt werden kann, so ist es noch viel unverständlicher, diese ausgesparte Fläche völlig leer in die Bildfläche einschneiden zu lassen so daß unvermittelt und scheinbar ohne jeden Anlaß aus den Architekturen oft nicht unbeträchtliche Stücke ausgeschnitten erscheinen. Wer die Tafeln von van Ysendyck nicht kennt, erhält daher häufig eine falsche Vorstellung von dem Kunstwerk selbst, da an diesen Stellen des Blattes Formen verändert und häufig Unsicherheiten der tatsächlichen Maßverhältnisse des Originalwerkes zu bestehen scheinen. Das ist ein Mangel, der den Wert dieses Tafelwerkes sehr beeinträchtigt. In den Fällen, in denen Formenstellungen unvermeidlich waren, wie in den Tafeln der Liebfrauenkirche in Aerschot (Taf. 1), des Portales eines Antwerpener Hauses (Taf. 8), des Portales des Rathauses in Audenaerde (Taf. 12), des Altares der Kirche in Bronie-Le-Comte (Taf. 14), der Liebfrauenkirche in Brügge (Taf. 15), des St. Johannes-Hospitales in Brügge (Taf. 19), des Hauses der Jerusalemstraße in Brügge (Taf. 20), um nur einige Tafeln zu bezeichnen, hätte die Abbildung nicht nach dem Lichtdruck des Ysendyckschen Werkes sondern nach der Photographie gemacht werden müssen. Damit ist zugleich schon auf den zweiten Fehler hingewiesen. Denn, daß die Drucke nach einem Lichtdruck matter und flauer sind als nach der Photographie des Originalwerkes ist selbstverständlich. Daß der Verlag sich mit den Lichtdrucken als Vorlage seines Werkes begnügte, ist um so weniger verständlich, als Photographien nicht allzu schwer zu beschaffen waren. Sieht man von diesen Besonderheiten ab, muß anerkannt werden, daß Druck und Papier von großer Sorgfalt der Herstellung zeugen, und daß infolgedessen eine bedeutende Zahl der Tafeln eine ausgezeichnete Vorstellung von den Originalwerken übermitteln.

Ein bestimmter Gesichtspunkt bei der Auswahl der Tafeln scheint nicht geherrscht zu haben. Es sind die schönsten und bekanntesten Werke der belgischen Baukunst vom 13. bis 18 Jahrhundert wiedergegeben, ohne daß eine bestimmte Zeit oder eine der bedeutenderen Stilströmungen mehr als eine andere berücksichtigt worden wäre. Aus dem Grunde mag auch die gewählte Reihenfolge in alphabetischer Ordnung die geeignetste sein. Denn sie ermöglicht ein leichtes Auffinden. Damit ist der Charakter des Werkes als eines Nachschlagewerkes gekennzeichnet. Wer nur das Kunstwerk auf sich wirken lassen will oder wer, gleichsam als Gedächtnisstütze einen Überblick über das belgische Kunstschaffen auf dem Gebiete der Baukunst, der Plastik und zum Teil auch des Kunstgewerbes gewinnen will, wird dies Tafelwerk mit Nutzen verwenden können. Lüthgen.

THIEME-BECKER, Allgem. Künstlerlexikon. Bd. XII. Fiori-Fijt. Leipzig, Seemann. gr. 8°. 1916. 614 S. geb. 38 M.

Der zwölfte Band ist einer der das Werk ein gutes Stück „über den Berg" bringt, mit solchen Schlagworten wie Fischer (Fisher) = 202 Titel, Franck (Franken, Franco, François) = 201 Titel, Fontana = 64 Titel. Stetig schreitet die Ausgleichung unter der trefflichen Regie des Herausgebers fort. Es kommen ja immer noch einzelne Verstöße hiergegen vor. Wenn z. B. Fragonard glänzend in $3^1/_2$ Spalten erledigt wird, so ist das gleiche Maß für Frampton entschieden zu viel. Konnte einer der Mitarbeiter den interessanten und problemreichen Fouquet in $4^1/_2$ Spalten behandeln, so hätte sich jener der M. A. Franceschini $6^1/_2$ Spalten widmete, mit weniger als der Hälfte begnügen müssen, und dem Hans Fries neun Spalten zu gönnen ist schlankweg ungeheuerlich. Glücklicherweise vermindern sich solche Fälle von Band zu Band, und die wachsende Umsicht in der Ökonomie der Bände ist eins der erfreulichsten Zeichen im Fortschreiten des Unternehmens, da sie vor allem den „endlichen Sieg" gewährleistet. Das wir auch im Krieg einen solchen Jahresband haben veröffentlichen können, ist ein herrliches Denkmal unserer Kraft, das dem jämmerlichen Gerede eines Conway, z. B. seine Bedeutungslosigkeit vor Augen führt. Dieser Band ist fast ganz der deutschen Wissenschaft zur Last gefallen: es stehen uns ja höchstens noch ein paar holländische und skandinavische Kollegen zur Verfügung: selbst mit den wenigen weiteren Neutralen ist die Verbindung nicht mehr aufrecht zu erhalten. Der Stolz des 12. Bandes ist, daß er trotz dieser Lage, nicht im geringsten den früheren, — an denen Engländer, Franzosen, Italiener und Russen mitgearbeitet hatten, — nachsteht. Sie sind auch zu entbehren und im großen und ganzen verleihen die vielen mehr oder minder berühmten Namen dem Lexikon vielleicht doch mehr Glanz als Gehalt. Es mag richtig sein, daß die Würdigung eines ausgesprochen nationalen Künstlers nur dem eigenen Stammesgenossen so recht möglich ist. Dem

Künstlerlexikon ist aber diese „Würdigung" neben der Darstellung biographischer und kunstwissenschaftlicher Tatsachen doch erst in zweiter oder gar dritter Linie wichtig. Was die rein wissenschaftliche Arbeit betrifft, überragen wir aber alle anderen und wenigstens das gedruckte Material, — neunundneunzig Hundertstel des bestehenden, — haben auch wir zu unserer Verfügung. Der Schwerpunkt des Werkes liegt bestimmt, wie ich schon einmal sagte, in den „kleinen" Titeln: für die großen Künstler haben wir die Bücher. Es sollte mich freuen, wenn die Zahl der Titel, die gar nicht, oder nur mit dem Sternchen gezeichnet sind, ständig wachsen und sich auch auf Biographien großer weltberühmter Künstler erstrecken. Von letzteren bietet dieser Band noch, unter anderen, Fischer v. Erlach (Tietze), Flaxman (P. F. Schmidt), Flink (Hofstede de Groot), Flötner (F. F. Leitschuh, zu lang und zu polemisch), Fohr (P. F. Schmidt), Fortuny, Fouquet (Friedlaender), Fragonard (Graul), Franceschi (Gronau, leider zu lang), Francia (derselbe), Friedrich, C. D. (P. F. Schmidt), Füger (Tietze), Führich (Woerndle), Füßli (Worringer), Fijt (Manteuffel). Die buchtechnische Ausstattung, um auch das einmal hervorzuheben, ist von einer seltenen Vortrefflichkeit. Es ist bewunderungswürdig, wie wenig Druckfehler zu finden sind, und dem Verlag, der auch im Krieg, Papier, Druck und Band auf der alten gleichen Höhe hielt, kann man seine besondere Anerkennung nicht versagen, wenn man am eigenen Leibe erfahren hat, wie schwierig diese Dinge sich jetzt gestaltet haben.

Hans W. Singer.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

IX., Heft 1/2, Januar 1917:

KARL SIMON, Zwei Porträtmedaillons von J. P. Melchior. (2 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Ein unbekanntes Selbstbildnis von Anselm Feuerbach. (1 Abb.)

OTTO HIRSCHMANN, Die Handzeichnungen-Sammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag; II: Die Rembrandt-Zeichnungen. (15 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XX., Heft 4, Januar 1917:

MORITZ HEIMANN, Emil Rudolf Weiß. (20 Abb.)

KURT GERSTENBERG, Hoffnung auf die deutsche Kunst. (Schluß.)

ANTON JAUMANN, Neue Glasmalereien von Prof. Paul Rößler. (4 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

52. Jahrg., Heft 3:

EUGEN LÜTHGEN, Die Sammlung Stinnes auf der Ausstellung Kunst in Kölner Privatbesitz. (16 Abb.)

HANS MACKOWSKY, Heinrich Gentz, ein Berliner Baumeister um 1800. (2 Abb.)

F. G. HARTLAUB, Beiträge zu Francesco di Giorgio. (7 Abb.)

JOS. POPPELREUTER, Ein Vermächtnis an das Wallraf-Richartz-Museum. (4 Abb.)

Heft 4:

WALTER PHILIPP SCHULZ, Die Wahrheit über Riza Abbasi, den Maler. (10 Abb.)

F. G. HARTLAUB, Beiträge zu Francesco di Giorgio. (24 Abb.)

GEORG WITKOWSKI, Anton Graffs Seumebild. (4 Abb.)

DIE KUNST.

XVIII, Nr. 4, Januar 1917:

G. J. WOLF, Rudolf Schramm-Zittau. (18 Abb.)

E. ROEMER, Von deutscher nationaler Kunst. (Schluß.)

PAUL ERICH KÜPPERS, Ernst Oppler als Graphiker. (11 Abb.)

IGNAZ BETH, Willy Jaeckel. (4 Abb.)

Nr. 5, Februar 1917:

HERMANN EHRENBERG, Bernhard Pankok als Maler und Radierer. (17 Abb.)

H. A. SCHMID, Mit Arnold Böcklin.

WILLI BURGER, Sepp Frank, ein Maler-Radierer. (10 Abb.)

WALTER UNUS, Carl Milles. (10 Abb.)

W. FRANZ-Charlottenburg, Peter Behrens als Ingenieur-Architekt. (17 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

Band XXXVIII., Heft 4, Januar 1917:

GUSTAV E. PAZAUREK, Stuttgarter Edelmetall-Ausstellung des Württembergischen Vaterlandsdankes. (8 Abb.)

HUGO HILLIG, Kunstgewerbliche Symbolik, IV. Schriftsymbole.

FRITZ HOEBER, Emil Preetorius. (18 Abb. auf 5 Tafeln.)

DIE RHEINLANDE.

XVI., Heft 12, Dezember 1916:

KARL OHNESORGE, Karl Thylmann, Adolf Beyer, Anna Beyer und Ernst Eimer. Mit 4 Kunstbeilagen und 4 Abb.

LEO STERNBERG, Das Sakramentshäuschen des Adam Krafft.

Dr. EGBERT DELPY: Künstlerischer Eisenguß vor hundert Jahren. (7 Abb.)

H. O. SCHALLER, Beiträge zum Problem der Wandmalereil.

JUSTUS HASHAGEN, Die Brüder Boisserée.

Dr. FRIED. LÜBBECKE, Johann Friedr. Städel.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVIII, Nr. 4, Januar 1917:

JOSEPH POPPELREUTER, Giorgiones Porträt im Kaiser Friedrich-Museum und das „Konzert" im Palazzo Pitti. (2 Abb.)

FRIDA SCHOTTMÜLLER, Dekorative Bildwerke aus der Sammlung A. von Beckerath. (7 Abb.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Neue Folge, XVIII. Bd., 3. Heft, 1916:

D. VIOLLIER, Contribution à l'étude de L'ambre préhistorique.

H. BACHMANN, Die Kirche in Wiesendangen und ihre Wandgemälde. (Taf. V—XIV.)

L. GERSTER, Die Backsteinfliesen von Straßberg und Gottstatt. (Taf. XV—XVII.)

LUIGI BRETANI, Una famiglia di artisti Maroggesi a Bellinzona.

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XIII., Heft 4:

DOERING, Neue Werke von Heinrich Wadere. (2 Taf., 33 Abb.)

J. B. HABLITZEL, Die Loretokapelle in Bühl bei Immenstadt.

HUGO STEFFEN, Die St.Elisabethkirche in Nürnberg. (3 Abb.)

Ausstellung christlicher Kunst in Köln.

DOERING, Ein Glasgemälde von Albert Figel.

KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 10/12:

Zur ersten Sonderausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins „alte und neue Eisenarbeiten".

HANS KARLINGER, Eisenkunst. Zur Sonderausstellung im bayerischen Kunstgewerbeverein (50 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXIX., Heft 9:

A. STEINMETZ, Wahrheit und Schönheit in der Baukunst. (1 Taf., 23 Abb.)

DIE BILDENDEN KÜNSTE.

Wiener Monatshefte. I, 1/2:

VICTOR FLEISCHER, Anton Hanak. (1 Taf., 23 Abb.)

KARL MOLL, Max Kurzweil. Ein Wort der Erinnerung. (8 Abb.)

MAX EISLER, Das Wohnzimmer. (12 Abb.)

KARL HOLEY, Neubauten der Wiener Banken. (22 Abb.)

HARTWIG FISCHEL, Bauanlagen der staatlichen Flüchtlingsfürsorge. (29 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Heinrich Tessenow. (18 Abb.)

LEO PLANISCIG, Die Auktion Amerling. (7 Abb.)

Denkschrift über Kriegsgräberanlagen. Von der vom Kriegsministerium entsendeten Studienkommission. (1 farb. Tafel.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XIX., Heft 10:

ARPAD WEIXLGÄRTNER, Anmerkungen zu drei napoleonischen Gegenständen in der Wiener kaiserlichen Schatzkammer. (9 Abb.)

L. PLANISCIG. Über eine Figur Tullio Lombardis und andere Holzskulpturen des frühen venetianischen Cinquecento. (12 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XV., Heft 4:

GUSTAV PAULI, Wasmann. (17 Abb.)

JUSTUS MÖSER, Über das Kunstgefühl.

WOLFGANG SCHÜTZ, Eisengußkunst auf Alt Berliner Friedhöfen (15 Abb.)

V. CURT HABICHT, Eine Jugendarbeit von Louis Asher. (1 Abb.)

FELIX SZKOLNY, Kunst und Umsatzstempel.

NEUE BÜCHER

WILPERT, Die Fresken und Mosaiken Roms. Verlag von Herder, Freiburg.

DAUN, Veit Stoß und seine Schule. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

STRZYGOWSKI, Altai-Iran und Völkerwanderung. Verlag J. C. Hinrichssche Buchhandlung, Leipzig.

HARTMANN, Stilwandlungen und Irrungen in den angewandten Künsten. Verlag R. Oldenbourg, München.

EMANUEL LÖWY, Die griechische Plastik, II. Aufl. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

ARTHUR SCHUBART, Schattenspiele. Verlag Benz und Cie., Stuttgart.

MAX BECKMANN, Briefe im Kriege. Verlag B. Cassirer, Berlin.

JOS. POPP, Bruno Paul. Verlag Bruckmann, München.

JOH. WIDMER, Ferdinand Hodler. Verlag Sonor, Genf.

GLEICHEN-RUSSWURM, Die Schönheit. Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart.

PAUL WIEGLER, Figuren. Verlag der weißen Bücher, Leipzig.

JUL. BAUM, Heinrich Schickhardt. I. H. Ed. Heitz, Straßburg.

CH. ELFRIEDE PAULY, Der venezianische Lustgarten, seine Entwicklung und seine Beziehungen zur venezianischen Malerei. Verlag I. H. Ed. Heitz, Straßburg.

KONRAD ESCHER, Kunst, Krieg und Krieger. Verlag Rascher und Cie., Zürich und Leipzig.

FRIEDRICH MARX, Über die Caritas des Leonardo da Vinci. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

JAN FASTENAU, Romanische Bauornamentik in Süddeutschland. Verlag I. H. Ed. Heitz, Straßburg.

Dr. G. PRAUSNITZ, Der Wagen in der Religion: Seine Würdigung in der Kunst. Verlag I. H. Ed. Heitz, Straßburg.

GEORG SIMMEL, Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch. Kurt Wolff Verlag, Leipzig.

ARPAD WEIXLGAERTNER, Aug. Pettenkofen. Verlag Gerlach und Wiedling, Wien. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht.

PAUL CLEMEN und CORNELIUS GURLITT, Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien. Mit 272 Abbildungen und 29 Lichtdrucktafeln. Verlag Der Zirkel, Architekturverlag, G. m. b. H. Im Auftrag des Kaiserlich-Deutschen Generalgouvernements in Belgien.

P. J. MEIER, Bernhard Christoph Francken, ein Braunschweigischer Bildnismaler im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Mit 3 Tafeln. Sonderdruck aus dem Braunschweigischen Jahrbuch 1915/16.

Dr. RICHARD FÖRSTER, Universitätsprofessor in Berlin, Neues von Franz Gareis. Sonderdruck aus dem neuen Laus. Magazin Band 92 (1916).

ROBERT WEST, Malerische Phantasie und Technik. Sonderdruck aus den Preußischen Jahrbüchern, Band 167 (Heft 1).

X. Jahrgang, Heft 2/3.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZIC, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, 434 West 120 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

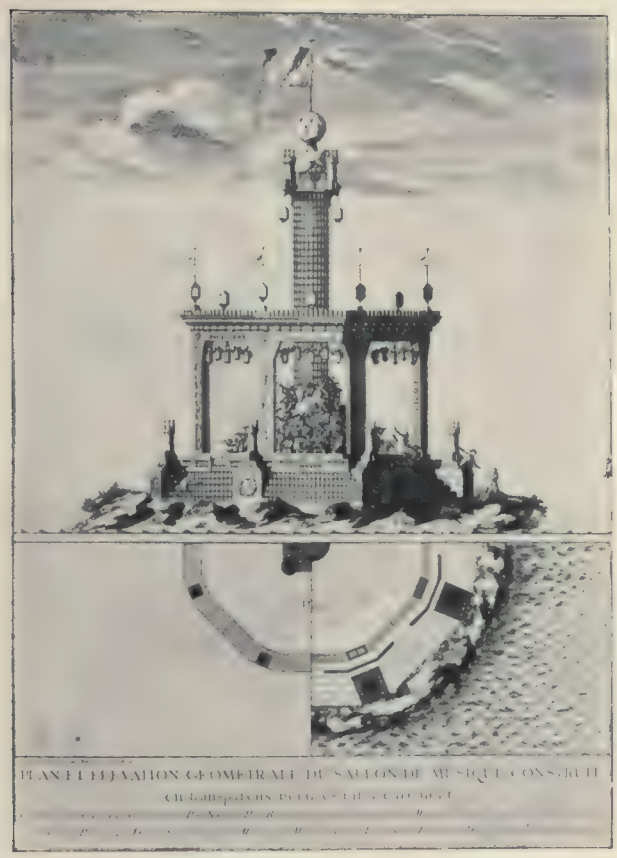


Abb. 1. Descriptions des Fêtes données par la ville de Paris. 1740. Taf. 3.

Abb. 2. Dumont. Salles de spectacle. Suite de projets. Taf. 5.

Zu: PAUL ZUCKER, ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

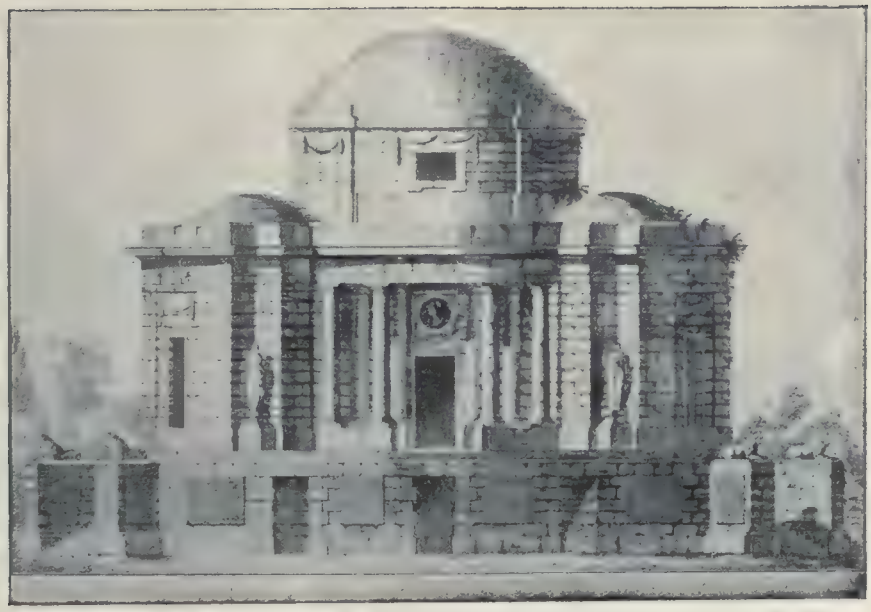


Abb. 3. Dumont. Salles de spectacles. Suite de projets. Taf. 7.

Abb. 4. Dumont. Salles de spectacle. Suite de projets. Taf. 14.

Zu: PAUL ZUCKER, ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

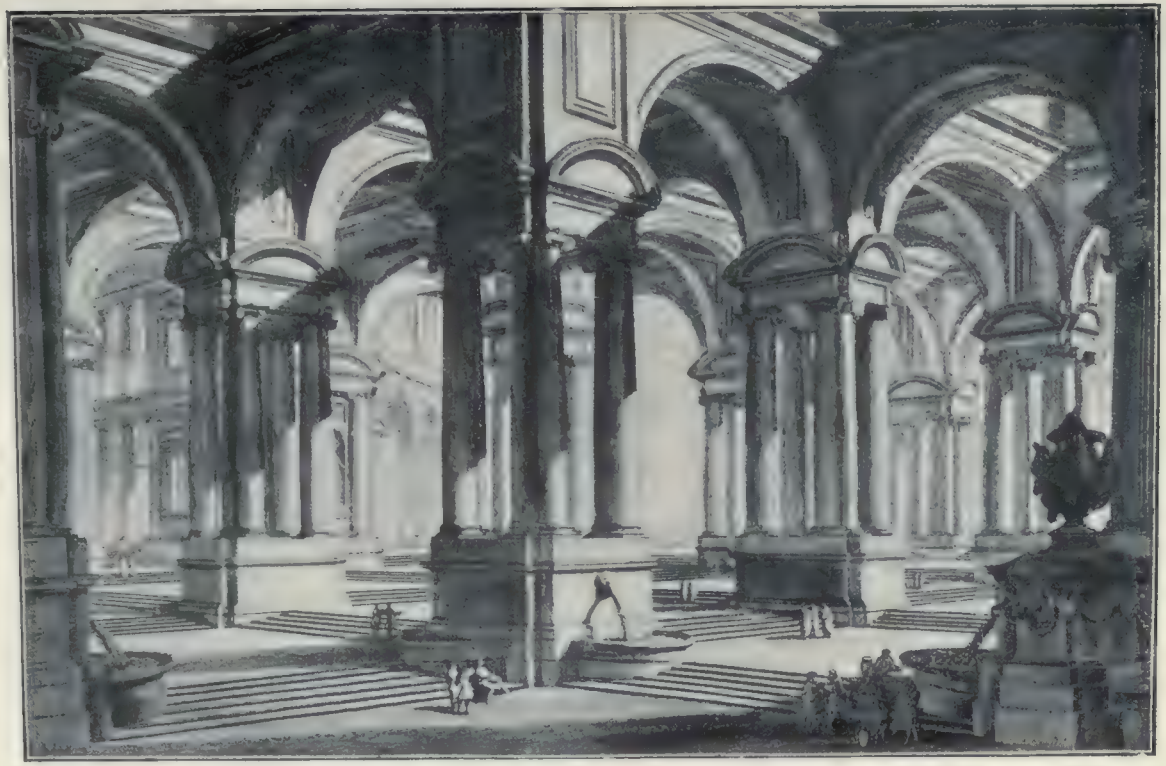


Abb. 5. Piranesi. Prima Parte d'Architetture e prospettive. Taf. 11.

„Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura, le quali stanno disposte in modo che conducano a varj piani, e spezialmente ad una Rotonda che serve per rappresentanze teatrali."

Zu: PAUL ZUCKER, ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

Abb. 6. Piranesi. Carceri in „Prima parte d'Architetture".

Abb. 7. Piranesi: Antiquità Romane. Bd. IV. Taf. IX.

Zu: PAUL ZUCKER, ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

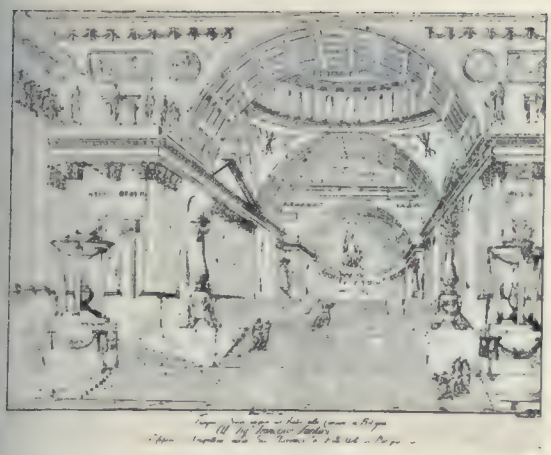


Abb. 8. Basoli. Raccoltà di Prospettive. Taf. 4.

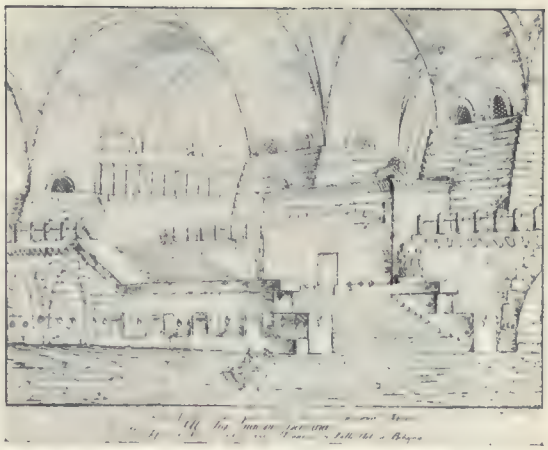


Abb. 9. Basoli. Raccoltà di Prospettive. Taf. 15.

Abb. 10. E. Arnaldi. Idea di un teatro. Taf. 4.

Zu: PAUL ZUCKER, ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

Abb. 11. F. Milizia. Del Teatro. Taf. 5. Abb. 1.

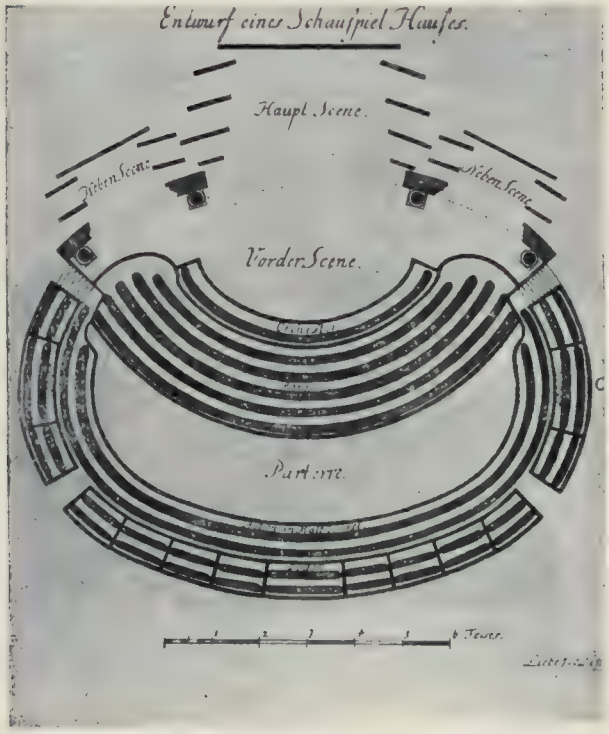


Abb. 12. Des Abts Langiers neue Bemerkungen über Baukunst. Taf. 1.

Zu: PAUL ZUCKER, ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

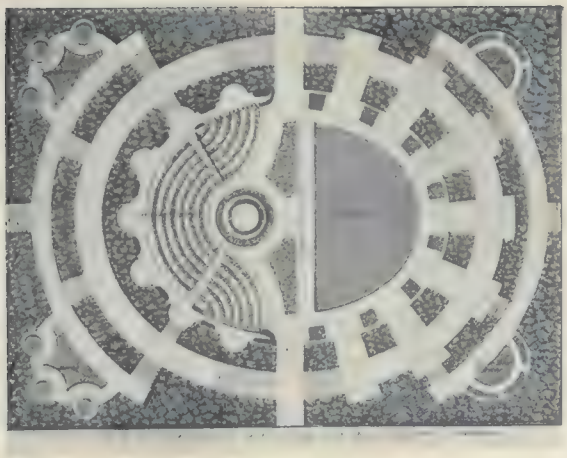


Abb. 13. Dumont: Salles de spectacle. Taf. 23.

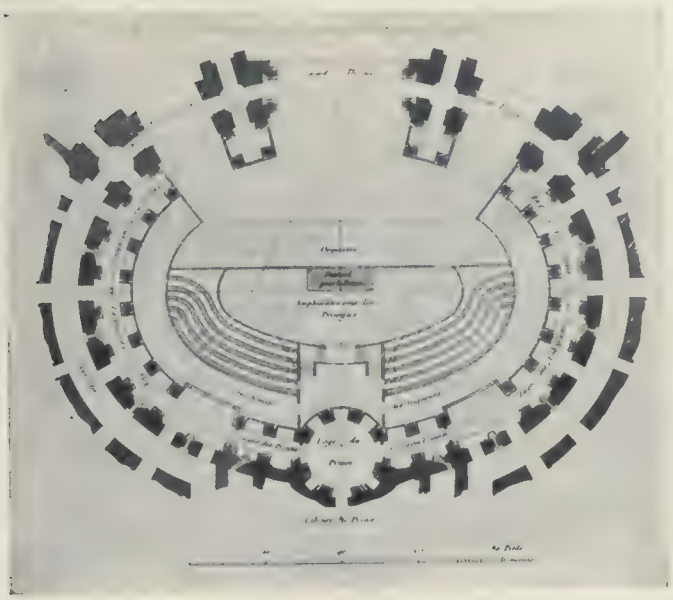


Abb. 14. Dumont: Salles de spectacle. Plan de la nouvelle Salle d'opéra.

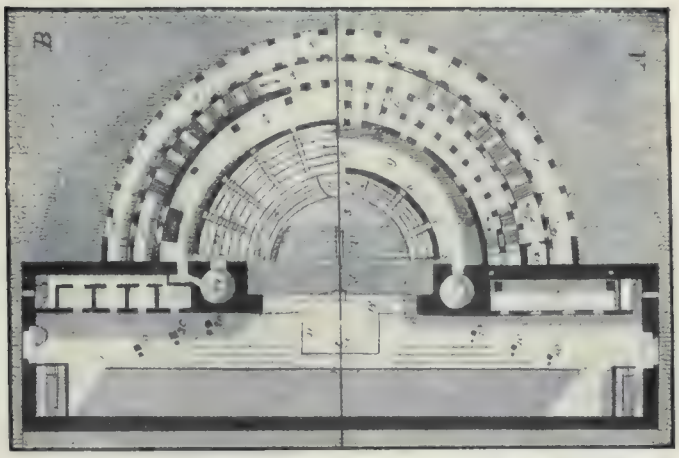


Abb. 15. L. Catel: Vorschläge zur Verbesserung des Schauspielhauses. Bildtafel.

Zu: PAUL ZUCKER, ZUR KUNSTGESCHICHTE DES KLASSIZISTISCHEN BÜHNENBILDES

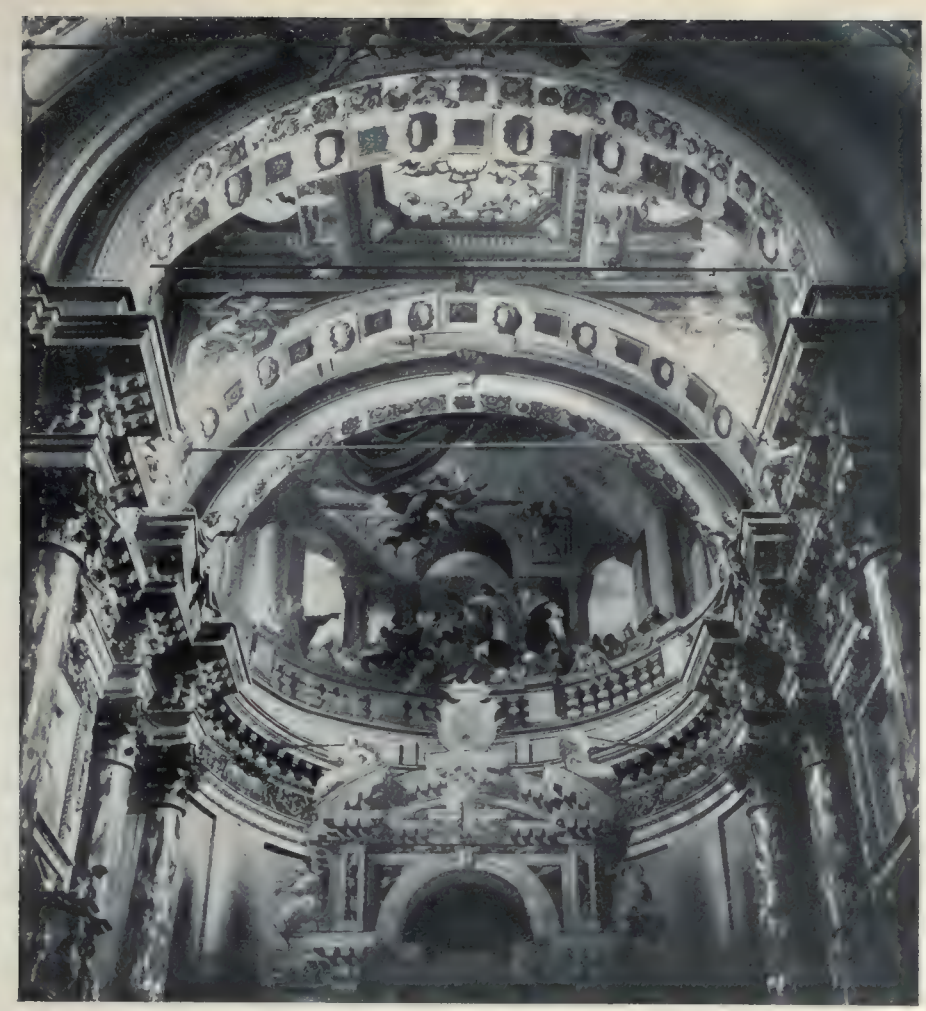


Abb. 1. Andrea Pozzo, Fresken im Chor der Kirche S. Francesco Xaverio in Mondovi.

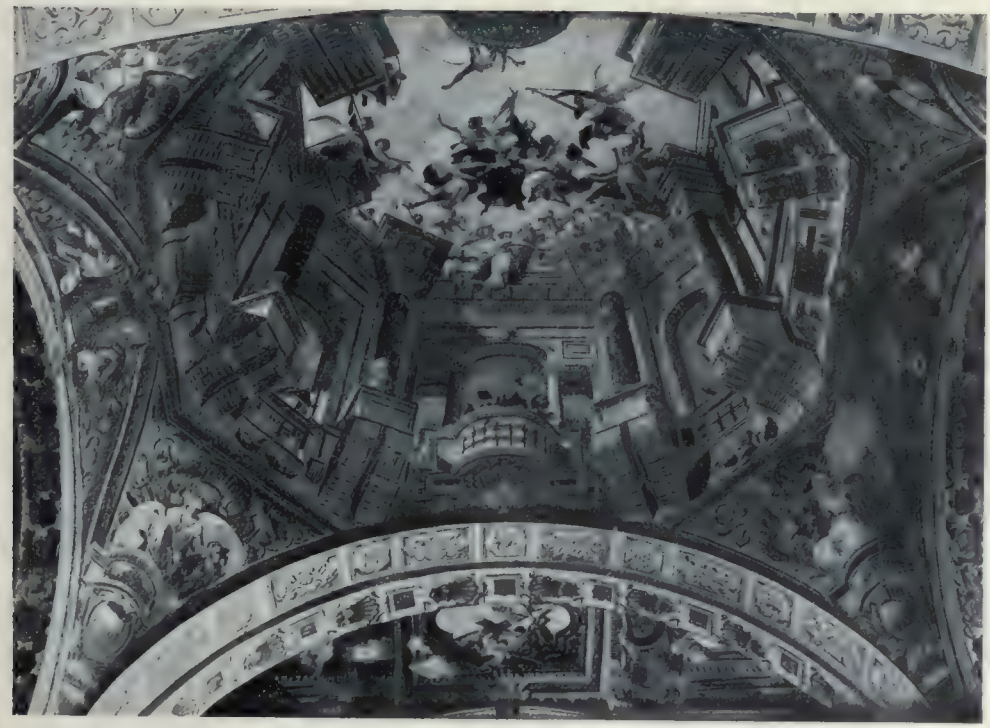


Abb. 2. Andrea Pozzo, Fresko im Schiff der Kirche S. Francesco Xaverio in Mondovi

Zu: HEINRICH HAMMER, ANDREA POZZOS FRÜHESTES FRESKOWERK

ANTWORTEN AUF EMILE MÂLES „STUDIEN ÜBER DIE DEUTSCHE KUNST“[1]

DR. PAUL CLEMEN, ORDENTLICHER PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT BONN, VORSITZENDER DES DENKMALRATES DER RHEINPROVINZ

Es wird mir schwer, mich zu den Aufsätzen Emile Mâles, den ich als einen ernsthaften Gelehrten von bewundernswerter Belesenheit und als einen ehrlichen Kämpfer schätzte, zu äußern. Mit der Verkündigung, daß er „nicht mehr die innere Sympathie empfinde, die doch den Anfang jeglichen Verstehens bilde“, setzt sich der Autor doch eigentlich von vornherein außerhalb einer sachlichen Erörterung, die auf Loyalität aufgebaut ist. Es hieße die Tendenz dieser Artikel mißverstehen, wollte man nun etwa mit der berühmten deutschen Gründlichkeit den Versuch machen, die Aufstellungen Punkt für Punkt zu widerlegen. Man möchte selbst gegen einen solchen Versuch protestieren. Die Aufsätze sind gut geschrieben und enthalten eine Menge feiner Beobachtungen, wertvoller Fingerzeige und interessanter Parallelen. Manchmal gilt auch das Wort: outsiders see more of the game. Aber die ganze Fragestellung ist von vornherein eine falsche. Die Theorie und die Methode sind nicht neu. Vor dem Krieg wurden uns zwei dicke Bücher von Louis Reynaud beschert über die Geschichte des französischen Einflusses auf Deutschland, in denen dieser beredte Gallier ungefähr jede bedeutende Erscheinung unserer Kultur für sein Land reklamierte. Sie sind damals keineswegs in Frankreich bedingungslos anerkannt worden. Und als im Anfang des Krieges aus den feierlichen Höhen der französischen Akademie durch den Mund der beiden führenden Philosophen, durch Bergson und Boutroux die Inferiorität des deutschen Geistes als ein neues, überraschendes Dogma verkündet ward, durften die Enkelkinder der Leibniz, Kant und Hegel lächelnd die Achseln zucken und sich erstaunt fragen, wie die Kriegspsychose selbst so klare Geister verwirren konnte. Deutschland, das auch heute noch den Haß gegen seine alte Liebe Frankreich nicht lernen kann, ist immer wieder nur verblüfft über jede neue Entdeckung, daß bei unseren Gegnern die innere Erhitzung und Verbitterung eine ruhige, sachliche Betrachtung selbst von Themen, die mit den Kämpfen des Tages nichts zu tun haben, auszuschließen scheint. Und auch in diesen Abhandlungen Mâles sehen wir mit Resignation und Ironie nur ein neues Dokument, daß jetzt noch die französische Wissenschaft „vor dem Anfang jeden Verstehens“ uns gegenüber steht. Unter diesem Gesichtspunkte war die Mitteilung und Verbreitung der Mâleschen Aufsätze ganz lehrreich — außerdem ist es immer ein männliches Vergnügen, schlechte Kritiken über sich zu lesen.

Keine Widerlegung möchte ich versuchen, nur gegen den Grundsatz protestieren, daß bei uns „der Nationalstolz die Urteilsfähigkeit beeinträchtige“, daß wir, um uns oder den Germanen eine hohe Stellung als Originalgenies zuzuschreiben, die historische Wahrheit fälschten oder auch nur die Augen verschlössen. Dabei darf man sagen, daß dies deutsche Volk, an dem Richardson einst getadelt hat, daß es

(1) Siehe Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. IX, S. 387 und S. 429, Jahrg. X, S. 43.

immer geneigt sei, früher das Gute bei den Nachbarn zu suchen als bei sich selbst, in dieser Neigung zur Selbstkritik eher daran krankt, jeden Stoff, jedes Motiv, jede Form abzuleiten und bis in seine letzten Quellen zurück zu verfolgen, bis dann zuletzt bei solcher Rechnung kaum etwas als eigener Einschuß übrig bleibt. Aber mit dieser unglücklichen Methode arbeitet nun Mâle und sucht den Beweis zu führen: „Diese Barbaren besaßen keinerlei künstlerischen Geist, sie verstanden nur zu zerstören. In der Kunst des Mittelalters läßt sich nicht ein einziges deutsches Element feststellen, vielmehr hat Deutschland diese Kunst des Mittelalters, die es sich rühmt geschaffen zu haben, fix und fertig von Italien und Frankreich übernommen." Und wieder: „Wenn die französische romanische Baukunst eines der schlagendsten Zeugnisse für den schöpferischen Geist Frankreichs darstellt, so ist hingegen die deutsche romanische Architektur der sichtbare Beweis für die schöpferische Ohnmacht der Germanen. Auf der einen Seite steht ein Volk, das die Schöpfergabe vom Himmel empfing, auf der andern eine Rasse von Nachahmern."

Welch überraschendes Ergebnis. Daß die Kunst des frühen Mittelalters im ganzen abendländischen Norden aufbaut auf der Kunst der Mittelmeerländer, daß sie auf den Boden der provinzialrömischen Kunst erwächst mit starkem Einschlag von orientalischen Elementen, die zweimal, noch während der Bildung der römischen Reichskunst und dann vom 5. Jahrhundert ab einwirken, daß daneben die Faktoren der ägyptisch-koptischen, der arabisch-islamischen Entwicklung mitsprechen, daß hinter ihnen die geheimnisvollen Quellgebiete unserer ganzen westlichen Kultur, Mesopotamien und Zentralasien auftauchen: haben das nicht gerade deutsche Gelehrte gezeigt und bekannt, selbst übertrieben bekannt? Aber neben den Koëffizienten der angelsächsischen, der irischen Kunst hat eben auch die Kunst der Barbarenvölker ihren Platz und gerade der Nachweis der verschiedenen Anreger zeigt hier bestimmter diesen Einschuß.

Und besteht denn die ganze Geschichte der Menschheit nicht im Aufnehmen und Umformen, im Weiterreichen und Überliefern älterer Elemente? Was wandert leichter als ein Ornament oder eine Handwerkstechnik? Was ist weniger bezeichnend und äußerlicher für das künstlerische Wollen eines Volkes als der Gebrauch eines Ornaments? Wer hat sich bei der heutigen Umgestaltung unserer dekorativen Anschauungen noch die Herkunft der einzelnen Ornamente klar gemacht? Allen diesen Ableitungsversuchen gegenüber gilt es zu betonen, daß das Entscheidende bei der Bildung eines Stils, der Erschaffung einer künstlerischen Sprache die Kraft der Synthese ist, daß es darauf ankommt, ob ein Volk, ob ein Individuum aus den künstlerischen Rohstoffen, die ihm als Material zugeflossen, versteht, ein Ganzes aufzuführen, ob es das mit seinem künstlerischen Wollen erfüllen kann, ob es die Fähigkeit der Verschmelzung hat, so daß zuletzt das geprägte Kunstwerk Ausdruck der nationalen Phantasie und Symbol der eigenen Psyche wird. Es kommt verzweifelt wenig darauf an, auf welche Quellen letzterhand irgendein Einzelmotiv zurückführt, sondern darauf, ob ein Volk dies Einzelmotiv zu seinem künstlerischen Hauptausdrucksmittel umzuformen versteht und vor allem, ob das sich nun in dieser neuen Sprache offenbarende Fluidum des immanenten Kunstwillens wirklich auch Ausdruck des gesteigerten Lebens und des höchsten Schönheitsgefühls eines Volkes oder eines Einzelnen ist.

Und Mâle redet immer von den Barbaren. Wenn er den Barbaren alle Kunst des Aufbauens abspricht, leugnet er damit nicht auch für die Anfänge der französischen Kunst jede Selbständigkeit? Was er von der Herkunft der einzelnen Motive

jener vorkarolingischen Zeit schreibt, gilt das nicht am stärksten von der Kunst der Franken, der Burgunder, der Westgoten? Woher stammt denn die ganze frühromanische Kunst Frankreichs? Ungleich stärker als die Kunst Deutschlands zu derselben Zeit wurzelt sie doch in der merowingischen und karolingischen Kultur und setzt diese ohne Cäsur fort, so daß die romanische Architektur der Provence und Burgunds noch ohne Unterbrechung oder wieder aufs neue mit der noch lebendigen antiken Tradition verknüpft erscheint. Und jene berühmte Gruppe der romanischen Kirche Aquitaniens, hängt sie nicht unmittelbar auf dem Umweg über Venedig und direkt mit den Kirchen des Orients zusammen? Aber was kommt überhaupt bei solchem pedantischen Quellennachweis heraus, was bleibt dann übrig von den größten Phänomenen in der Geschichte der Menschheit, von der Umbildung des Judenchristentums in die römische altchristliche Kirche, von der italienischen Renaissance, von dem Humanismus? Zeigt die Geschichte der Religionen nicht vielleicht am allerbesten, daß es des religiösen Genies bedarf, um uralte religiöse Vorstellungen zu neuem Leben zu erwecken und sie mit disparaten Anschauungen zu verquicken?

Man spürt in den Aufsätzen Mâles den wirklichen Gelehrten da, wo er vor Problemen der Entwicklung steht. Nur in den Vergleichen, zu denen er sich durch seine Fragestellung aufgeschwungen hat, ist ihm der Blick durch Nebel verdunkelt. Es ist eine so naheliegende Beobachtung, daß der relativ (aber nur relativ) geschlossenen Erscheinung der romanischen Baukunst Deutschlands die Auflösung dieser Kunst in eine Reihe ganz verschiedenartiger Schulen mit höchst persönlicher Formensprache in Frankreich gegenübersteht. Unzweifelhaft ist das Gesamtbild dort ein sehr viel reicheres. Aber man bedenke doch, daß es im 11. und 12. Jahrhundert eine französische Kunst im Grunde ebensowenig gibt wie ein französisches Reich, daß ein Gemisch von sich bekämpfenden Formen einander gegenübersteht. Wie winzig erscheint auf der Karte Frankreichs das französische Königsgut beim Regierungsantritt Philippe Augustes, wie ungeheuerlich groß dagegen die Gebiete der feindlichen Provinzen, vor allem das festländische England! Ungleich näher steht doch in dieser Zeit auf deutschem Boden der Niederrhein dem Frankenlande, Niedersachsen dem Alemannenlande, als drüben die Provence der Normandie, die Champagne dem Périgord, zwischen denen überhaupt kaum Verbindungen bestehen, und ganz selbstverständlich scheint es, daß darum auch bei uns die äußere Form eine mehr übereinstimmende ist. In der deutschen Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts liegt eben ein Suchen nach einer einfachen Rhythmik der Verhältnisse und eine Sehnsucht nach der stillen Musik der großen Raumschönheit, die den in Frankreich sich äußernden Tendenzen eher entgegenläuft. Und wie viel antike und wie viel biblische und orientalische Sagen- und Legendenstoffe schlummern in den französischen Chansons de gestes, wie viel bretonische und aus dem Norden geholte Überlieferungen. Wo ist denn König Artus mit den Seinen zu Hause? Dies alles drückt doch in nichts die Bedeutung dieser ersten glänzenden Periode der altfranzösischen Dichtung. Wie wenig hat hier das romanische Frankreich dazu „erfunden". Und prüft man den Grad an Erfindung bei den großen Dichtern der zweiten klassischen Periode Frankreichs, bei Corneille und Racine, was bliebe von diesen? was bliebe von der französischen Frührenaissance ohne Italien, was von der Kunst des Perrault, der Mansart und Blondel und des ganzen französischen Barock? Stehen sie nicht ungleich ängstlicher als die Barockmeister Deutschlands auf den Schultern der großen italienischen Theoretiker der Spätrenaissance und durch sie wieder auf dem Boden der Antike?

Und weiter: Die Kunst des französischen Klassizismus und Empire und mehr fast die Ideen der Revolution und des Kaiserreichs, berufen sie sich nicht immer auf das republikanische und das kaiserliche Rom? Wie kindlich wäre es, hier die Frage zu stellen: Was ist neu erfunden? Stammt nicht von Eurem Molière das Wort: Je prends mon bien où je le trouve —?

Daß mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts Frankreich für eine der wichtigsten Wegstrecken der neueren Kunst die Führerrolle übernimmt, wer möchte das leugnen? Es sind gerade deutsche Gelehrte, die das am lautesten bekundet haben. Vor 17 Jahren hat auf dem internationalen kunsthistorischen Kongreß in Paris Georg Dehio, den man doch auch in Frankreich als einen der berufensten Kenner und Wortführer der deutschen Kunst schätzt, vor einem erlesenen Publikum von dem weitgehenden Einfluß der französischen Kunst auf die deutsche gesprochen, und wenn Mâle die deutsche kunstgeschichtliche Literatur genau kennen würde, würde er finden, daß der Nachweis der französischen Einflüsse und Vorbilder wie ein roter Faden durch die Forschungen der letzten zwei Jahrzehnte durchgeht. Das ist Frankreichs Einschuss, sein wichtigster Beitrag zur Weltkultur gewesen, ein unvergleichliches Phänomen an Fruchtbarkeit und Schöpferkraft, das dann abgelöst wird durch die italienische Renaissance und durch die große niederländische realistische Kunst. Aber was die einzelnen Länder aus diesen Anregungen gemacht haben, gehört wieder ihnen an. Sie haben diese Weltsprache nicht nur zu eigenen Dialekten, sondern zu nationalen Idiomen umgestaltet. Was wissen die Franzosen von der deutschen Sondergotik, von der Schmarsow und Gurlitt, Gerstenberg und Hänel geschrieben haben, mit ihrer ganz neuen Fragestellung, ihren ganz neuen künstlerischen Mitteln?

Viel zu sehr beharrt Mâle zumal in seiner Würdigung der romanischen Kunst auf der Architektur. Sollte man die Gegenfrage stellen? Was hat denn Frankreich der wunderbaren Blüte und dem beispiellosen Reichtum der ottonisch-sächsischen Buchmalerei an die Seite zu setzen? Offenbart sich nicht in diesen Denkmälern schon am frühesten die deutsche Kunst in ihrer Form als Ausdruckskunst, die jede Gestalt mit dem höchsten inneren Leben zu erfüllen, jede Geste fast schmerzhaft gewaltig zu steigern sucht? Und was hat Frankreichs Kunstentwicklung der anderthalb Jahrhunderte andauernden Blüte unserer primitiven und klassischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts und unserer Holzplastik dieser Periode an die Seite zu setzen? Die Ausdrucksstärke dieser Kunst, der neue Begriff für die Körperhaftigkeit, ist das nicht genug der Erfindung? Wo haben wir das in Frankreich in solcher Pracht, Fülle und Gewalt und in solchem Reichtum der Instrumentation? Und dann die Kunst des deutschen Barock, die große, rauschende Dekoration dessen, was wir so unglücklich Rokoko nennen, so lieblos als unser eigenes Kind verleugnen, wie innerlich verschieden scheint sie von der Gehaltenheit der französischen Königsstile und vor allem wieder, welcher Reichtum an Erfindung! Das sind Binsenwahrheiten — und es ist peinlich, mit Banalitäten auf schön gebaute Sätze antworten zu sollen, die doch im Grunde nichts anderes enthalten als — Banalitäten. Bringt uns aber solche Apothekerrechnung wirklich weiter? Gleicht die ganze Weltgeschichte der Kunst nicht (was Goethe einst von der Geschichte der Wissenschaft gesagt) einer großen Fuge, in der die einzelnen Stimmen hintereinander einsetzen? Und die Sprache der bildenden Kunst ist doch auch nur ein Ausdrucksmittel und ein Ventil für die Phantasie eines Volkes. Seine beiden anderen Sprachen sind die Dichtung und die Musik. Deutschland ist am stärksten begnadet gewesen mit musikalischen Genies und am reichsten an äußerer

und innerer Musik. Der äußerste Gegenpol ist England, das Oskar A. H. Schmitz in einem amüsanten Buch ‚Das Land ohne Musik' nennt. Die bildnerische Sprache ist vielleicht gar nicht wie für den Romanen unser stärkstes künstlerisches Ausdrucksmittel. Und unsere bildende Kunst ist immer Ausdruck gewesen des deutschen Charakters und ein Spiegelbild des deutschen Wesens in all seiner Innerlichkeit und seinem rastlosen Eifer, zu lernen, alles beobachtend, bei allen Fremden in die Schule gehend, von allen das beste heimholend (das wird unser Ziel und unser Stolz auch künftighin sein), aber dies Fremde in uns anfsaugend, verschmelzend zu einem Ganzen umformend. Nie hat sich der deutsche Geist bei der bloßen Folie der Erscheinung beruhigen und sich an der äußeren Wirkung genügen lassen. Er hat immer gesucht, zu der ratio naturae vorzudringen und das Gesetzmäßige alles Wesens zu ergründen. Und darum wird das mühsame Ringen mit der Form, so durchtränkt mit dem starken Inhalt, die innere Belastung mit dem Verstandesmäßigen, das Abgrundtiefe, Erdenschwere, das oft als Schwerfälligkeit erscheint, auch denen nur eingehen, die eben für sie „jene innere Sympathie empfinden, die doch den Anfang jeglichen Verstehens bildet". Dem Romanen Emile Mâle, der uns so grausam mißverstand, möchte man jenes Wort Nietzsches entgegenrufen: „Denn er sucht, der deutsche Geist! Und Ihr haßt ihn deshalb, weil er sucht und weil er Euch nicht glauben will, daß Ihr schon gefunden habt, was Ihr sucht." Und ein anderes bekanntes Wort von Jacob Burckhardt möchte man an den Schluß setzen: „Man wird viele einzelne Kontraste und Nuancen zwischen den Völkern nachweisen können, die absolute Summe des Ganzen aber zu ziehen, ist menschliche Einsicht zu schwach. Die große Verrechnung von Nationalcharakter, Schuld und Gewissen bleibt eine geheime, schon weil die Mängel eine zweite Seite haben, wo sie dann als nationale Eigenschaften, ja als Tugenden erscheinen. Solchen Autoren, welche den Völkern gern allgemeine Zensuren und zwar bisweilen im heftigsten Ton schreiben, muß man ihr Vergnügen lassen. Abendländische Völker können einander mißhandeln, aber glücklicherweise nicht richten. Eine große Nation, die durch Kultur, Taten und Erlebnisse mit dem Leben der ganzen neueren Welt verflochten ist, überhört es, ob man sie anklage oder entschuldige; sie lebt weiter mit oder ohne Gutheißen der Theoretiker."

DR. KURT GERSTENBERG, ZURZEIT IM FELDE

Die Vorstellungen und vereinheitlichenden Begriffe einer abendländischen Kulturgemeinschaft haben uns lange so angestrahlt, daß sie auch über die tiefe, innere Wesensverschiedenheit der Völker hinwegtäuschten, die erst die gegenwärtige Krisis offenbarte. In einer Berliner Rede über die Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge hat Troeltsch darauf hingewiesen, daß dies der ganzen individualwissenschaftlichen Denkweise der Geschichtsschreibung entspricht. Auf einmal sahen wir, wie die frühere Wertschätzung wegschmilzt wie das Wachs in der Gußform, sobald die glühende Mischung aus den französischen Grundeigenschaften, der erhöhten Erregbarkeit, der Eitelkeit und Suggestibilität hineinzischte. Es darf nicht wundernehmen, daß auch ein schöner Geist wie Mâle in diesen Zeiten um die klare Einsicht gebracht wurde, und so mag man seine Äußerungen auch als ein Bulletin über den Zustand des geistigen Frankreichs im Sommer 1916 mit Interesse hinnehmen. Indessen ist die Aufsatzfolge Mâles für die deutsche Kunstgeschichte ziemlich belanglos, da ihr aber doch einmal die Ehre, in einer deutschen Zeitschrift abgedruckt zu werden, widerfuhr, darf sie nicht unwidersprochen bleiben.

Betrachten wir das Tatsachenmaterial, das Mâle in seiner Abrechnung mit der deutschen Gotik vorzubringen weiß. Mâle tritt auf wie ein Advokat, der in Sachen einer Kindsunterschiebung zu plaidieren hat. Zwar ist der Fall längst geklärt, aber Mâle klaubt teils veraltete, teils ungenaue Zitate zu der Behauptung zusammen, wir hätten noch einmal Berufung eingelegt. Mâle sagt, Verneilh habe 1845 zuerst die Wahrheit durchschaut, während doch schon 1841 Mertens die Isle de France als Ursprungsland der Gotik festgestellt und Didron zuerst 1840 einen kurzen Hinweis gegeben hatte. Aber Mâle nimmt es nicht so genau und zitiert deutsche Literatur überhaupt nur, wo er sie in seinem Sinne ausmünzen kann. So kommt es, daß er seinen Lesern als funkelnagelneue Entdeckungen anbietet, was jedenfalls in der deutschen Wissenschaft schon längst gebucht war. Er haspelt nun seine Fäden ab: die Einflüsse von Burgund, von Poitou und Anjou her. Neu sind nicht die Tatsachen, neu ist nur die Absicht, mit der sie vorgebracht werden. Verwendung der gleichen konstruktiven Hilfsmittel, Übernahme von Aufrißeigentümlichkeiten, Übereinstimmung von Grundrissen zählt er auf, um jedesmal in den Ruf auszubrechen: wieder eine deutsche Kopie! Nur die Behandlung der elsässischen Bauten ist eine andere, aber damit rutscht Mâle von seinem wissenschaftlichen Katheder, und wir wollen den Blick zur Seite wenden.

Was ist nun damit ausgesagt über die deutsche Kunst, wenn etliche Grundrisse übernommen sind, etliche Aufrißbesonderheiten sich wörtlich wiederholen? Nicht viel. Die deutsche Formenphilologie hat diese Dinge verfolgt, weil es wichtig ist zu erkennen, wie die Formensysteme wandern, aber es hat wohl niemanden gegeben, der nicht wüßte, daß erst nach diesen Feststellungen sich die Fragen erheben, worin die deutsche Kunst besteht. Es bezeugt die Lebenskraft einer Kunst, wenn sie ununterbrochen aufzunehmen imstande ist und doch nicht tote Repliken, sondern wieder lebendige Kunstwerke hervorbringt. Aber dagegen wendet sich Mâle nun wieder mit seiner Behauptung, es mangele die Originalität, die Erfindung, das Genie. Es liegt nicht an der deutschen Kunst, wenn Mâle diese Eigenschaften nicht wahrnimmt. Im Grunde ist sein Unterfangen genau so töricht, wie wenn jemand behaupten wollte, Mozart habe nur italienische Musik nachgemacht. Mâle

kennt schon die Formen deutscher Kunst nur schlecht, die künstlerische Bedeutung dieser Formen aber ist ihm überhaupt verschlossen geblieben. Der raumbegrenzenden Formen bemächtigt sich der Stilwille, der in Deutschland ein anderer ist wie in Frankreich und gruppiert sie nach den ihm innewohnenden Gesetzen um. Schon die Raumverhältnisse sind grundsätzlich verschieden. Beim Straßburger Münster muß Mâle zugestehen: „Die Verhältnisse sind nicht französisch." Der Schluß läge nahe, also sind sie deutsch. Aber Mâle windet sich: die romanische Apsis bedingte die Breite des Schiffes und die Höhe war begrenzt, weil der Vierungsturm nicht überschnitten werden durfte. Aber die mittelalterliche Baukunst gestaltete ihre Räume unbekümmert auf Kosten der Außenwirkung, und beim Straßburger Münster handelt es sich durchaus nicht um solche Zufallsrechnung, da die Raumproportionen zudem auf dem Gesetz der Triangulation beruhen. Der breiten, mächtigen Apsis hat der Meister des Langhauses seinen Bau mit stammverwandtem Raumgefühl angefügt: das ist der springende Punkt.

Die deutsche Raumanschauung verlangt nach einer Bildmäßigkeit, die gerade die rhythmischen Tiefenbahnen der Räume französischer Gotik wieder vernachlässigt und an ihre Stelle eine Raumerweiterung setzt, die den Eindruck des Grenzenlosen erwecken soll. Niemals wird der Raum als geschlossener Kubus vorgestellt, sondern die Anordnung der Begrenzungen ist optisch so unfaßbar, daß man den Eindruck gewinnt, es müßten sich ununterbrochen weitere Räume auftun. Welche Veränderungen diese Raumanschauung jedesmal an den Formensystemen vornimmt, wie sie am reinsten in der Sondergotik und noch einmal im deutschen Barock in die Erscheinung tritt, das an Stilen und Stufen zu untersuchen muß hier versagt bleiben. Auch in der Kunst sprechen letzten Endes die Rassenunterschiede. Gegenüber der raschen, sprunghaften, hemmungsfreieren Reaktion der Franzosen kennzeichnen sich die Deutschen durch die langsamere, aber anhaltendere Reaktion und Energie. Jene ergießt sich in eine affektive Kunst, die sich mit unmittelbarer Heftigkeit äußert und daher im festen Blickpunkt jäh endet, diese meldet sich in einem stimmungsmäßigen Schaffen, das in einem ständigen Verschieben des Reizzentrums sich ergeht und in seinen Gebilden wechselnde Fixationen zuläßt. Diese beiden Arten schöpferischen Konzipierens führen zu den Gegenpolen einer rationalen und einer irrationalen Kunst. Die innere Wesensfremdheit zwischen der deutschen Stimmungskunst und der Affektkunst romanischer Rassen hat Mâle verborgen bleiben müssen, weil er nur von fernher mit seinem Scheinwerfer herüberblendete, so daß die deutsche Kunst, durch grelle Schatten zerrissen, jedesmal zur Fratze entstellt wurde. Bei ruhiger Beleuchtung aber sehen wir auf diesem Antlitz keinen Flecken.

DR. CORNELIUS GURLITT, PROFESSOR AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN DRESDEN

Ähnliche Ansichten, wie sie hier Mâle wissenschaftlich zu vertreten sucht, habe ich in der französischen Presse wiederholt angetroffen, so z. B. in Aufsätzen von Pelatan, ebenso wie in Büchern, die sich einen wissenschaftlichen Anstrich geben, wie in dem kurz vor dem Kriege erschienenen von Cruchet über die deutschen Universitäten. L'Allemagne n'invente pas! ist ein Satz, der dem Franzosen geläufig geworden ist. Es ist bei ihrer Geistesverfassung ausgeschlossen, ihn durch Widerlegung auszurotten. Wir müssen uns gewöhnen, daß er bestehen bleibt, denn es handelt sich hier um eine Sache, in der die Franzosen die Wahrheit zu hören oder gar selbst zu finden glatt ablehnen. Ist es doch bei ihnen in der Politik — und was ist ihnen nicht nationale Politik — zum Glaubenssatz geworden, es sei Pflicht des echten Vaterlandsfreundes, selbst auf Kosten der Wahrheit das dem Vaterland Nützliche zu sagen, das, was die Liebe zum Vaterlande erweckt. Es hat keinen Zweck, mit Leuten zu streiten, die fest entschlossen sind, auch wenn sie sich als im Unrecht befindlich erkennen, dies nicht zuzugestehen; die es vielmehr für ihre Ehrenpflicht halten, sich gegen bessere Erkenntnis zu wehren.

Wir wollen weiter arbeiten nach dem Kriege, wie während und vor dem Kriege, um die Wahrheit zu fördern, falle sie aus wie sie wolle. Und wenn hier und da ein Fund den französischen Gelehrten Wasser auf ihre Mühle führt, so wollen wir ihnen solche Brocken gönnen. Vaterlandsliebe ist uns eben Liebe zum Vaterland und nicht Haß und Hohn gegen seine Feinde. Wir wissen, daß wir das Leben unserer Nachbarn sorgfältig beobachten müssen, um vor Überraschungen sicher zu sein und wissen weiter, daß Mißachtung des Feindes ein gefährliches Spiel ist.

Also fühlen wir uns, aus Liebe zu unserem Vaterlande verpflichtet, fremdem Verdienst gegenüber offene Augen zu behalten, den wahren Wert fremden Volkstums zu erkennen. Unser Stolz beruft sich darauf, daß ähnlichen Versuchen, wie die von Franzosen gemachten, nämlich unserseits französische Leistungen herabzudrücken, Männer von Namen bisher ferngeblieben sind, daß wir den Ernst ehrlicher Würdigung auch im Kriege nicht verlieren zugunsten einer vorgefaßten „patriotischen" Meinung.

Kunst entwickelt sich als eine über die Völker hinausgreifende Bewegung. Hat Mâle recht, daß die Germanen sassanidische Formen benutzten, so hat wohl auch Dieulafoix recht, der den Kuppelbau Südfrankreichs auf altpersische Einflüsse zurückführt, ebenso wie jene französischen Gelehrten, die die Anfänge der Renaissance als auf italienische, die des Barock auf niederländische, die Anfänge der Romantik auf deutsche, die der Schule von Barbizon auf englische Einflüsse zurückführen. Oder haben Lionardo, Holbein, Dürer, Rubens, Bernini, Gau, Hittorf, Turner und Bonington etwa nicht „Nachahmer" in Frankreich gefunden?

Aus Anregungen heraus haben Franzosen französische, Deutsche aber deutsche Kunst geschaffen. Und so wird es auch in Zukunft bleiben. Vor mir liegen zufällig die Abbildungen einer Emaille von Limoge und eines Stiches von Dürer, die sich nahezu decken. Wer ist der „Nachahmer"?

Wenn also in Frankreich die Ansicht vertreten wird, die Germanen hätten sich sassanidischen Einflusses bedient, so etwa wie die Hellenen ältester Zeit vorderasiatischen, so wollen wir in die Untersuchung der Frage eintreten, nicht mit dem Wunsch, die Sassaniden dabei so schlecht als möglich zu machen, den Germanen aber so viel als möglich Lob zuzuweisen, sondern wir wollen die Wahrheit zu finden suchen.

Dazu gehört ruhige Rede und Widerrede! Es gibt also keine Zeit, in der von der Auseinandersetzung weniger Erfolg zu erwarten ist als die des Krieges.

DR. GÉZA SUPKA-BUDAPEST, CUSTOS AM UNG. NATIONALMUSEUM

Pasquino, der Schuster, ist unsterblich!

Im gleißenden Gewande einer sprühenden Sprache tritt er diesmal auf den Plan, um das Mal der Unehrlichkeit einer ganzen Wissenschaft, einem ganzen Volke auf die Stirne zu kleben.

Emile Mâle stellt in dem ersten Teile seiner oben[1]) wiedergegebenen Schrift wahre Tatsachen, verschwiegene Ursachen, Verallgemeinerungen und bewußt-falsche Schlüsse zu einem bestrickenden Pasquill zusammen, dem entgegenzutreten im Interesse einer sachlichen, von Kriegsströmungen unbeeinflußten Wissenschaft liegt.

Um dem Kerne des ersten Teiles der Mâleschen Schrift näherzukommen, sei in folgenden Sätzen der kurze Aufbau wiederholt:

1. Die Völkerwanderungskunst und in deren richtiger Folge: die mittelalterliche Kunst Innereuropas wurde bisher für rein-germanisch angesehen.

2. Die neuere Forschung bringt es zutage, daß es sich hierbei vielmehr um asiatische Einflüsse handelt.

3. Infolgedessen sind die Deutschen, als hervorstechendste Vertreter des Germanentums, auf einer wissenschaftlichen und geschichtlichen Lüge ertappt, und in weiterer Folge haben sie

4. jedes Recht verspielt, auf dem Gebiete der Kunst mitreden zu dürfen, da sie — wie die unter 2. herangezogenen Beispiele zeigen — vollständig unkünstlerisch, jedes formengestaltenden Wollens und Könnens bar sind. Ceterum censeo . . . . .

Wenn ich nun im folgenden trachte, der Beweisführung Emile Mâles zu widersprechen, so gereicht mir das zu einer um so leichteren Aufgabe, als es mir, dem Nicht-Deutschen, gerade in deutschen Zeitschriften[2]) ermöglicht wurde, für die innerasiatische Herkunft der frühmittelalterlichen Kunst Europas einzutreten, ja manchmal sogar mit scharfer Hand an die Zerstörung „des Traumes von der Allwesenheit der Germanenkunst" zu greifen: der schlagendste Beweis für die bedingungslose Objektivität der deutschen Wissenschaftlichkeit.

Die mir erwachsene Aufgabe besteht daher, im schroffen Gegensatze zu den vier Mâleschen Punkten, darin, den Beweis zu erbringen, daß

1. die frühmittelalterliche Kunst — auch abgesehen von dem durch Mâle allein, und zwar mit einer Art Bedauern herangezogenen Courajod durch außer-deutsche Gelehrte, noch dazu bis zur jüngsten Zeit, als germanisch angesprochen wurde; daß es hinwieder

2. gerade deutsche Forscher waren, die mit Einsetzung ihrer ganzen Lebensarbeit für die Anerkennung der orientalischen Art der „frühgermanischen" Kunst und Kultur sich durchrangen;

3. daß also weder auf deutscher, noch auf außerdeutscher Seite in diesen Fragen von geschichtlichen Lügen und Verstellungen gesprochen werden kann, sondern einfach von dem Gange jedes Erkennens, das durch Irrwege zum Lichte, vom kleineren Wissenskreise zu dem breiteren Horizonte vertiefter Erkenntnisse führt,

(1) Vgl. Monatsh. f. Kwiss. 1916, S. 387—403.

(2) Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig), Orientalisches Archiv (Leipzig), Ostasiatische Zeitschrift (Berlin), Österreichische Monatsschrift f. d. O. (Wien), Römische Quartalschrift (Rom), Zeitschrift f. christl. Kunst (Köln).

wobei eben deutsche Forschung eine unleugbar führende und streng sachliche Rolle innehat,

4. und daß endlich die diakritische Frage nach dem Kunstwollen und Kunstvermögen der Germanen in ganz anderen Gefilden zu lösen ist als im Wege kriegspolitischer Pamphlets.

Die Durchführung dieses Verfahrens ist um so dringlicher, als auf derselben Seite, wo einst schon die als verleumderisch erkannten Irrworte: „Vandalen", „Barbaren" und „Goten" in die Lüfte sprangen, auch diesmal daran gearbeitet wird, Brandmarken, wie „Hunnisch"[1]) und „Germanisch" zu prägen, um damit Verwirrungen in längst geklärte Wahrheiten zu bringen, an deren Ausmerzen wieder Generationen von geistiger Kraft zu unproduktivem Wirken verurteilt wären. Und das liegt wahrlich nicht im Interesse der über den Nationen stehenden Wissenschaft.

* * *

Seit dem famosen Taktstocke, der — zur Unterstützung der rechts-rheinischen Politik Napoleons I. — als Szepter Karls d. Gr. ausgespielt wurde, hatte man des öfteren Gelegenheit zu beobachten, wie die französische Altertumswissenschaft sich gefügig am Gängelbande der jeweiligen äußeren Politik Frankreichs führen ließ. Als eines der bestbekannten Beispiele möge nur die unleidliche Campagne in Sachen des Abtes Suger dienen, samt der damit innig verbundenen Frage nach der Herkunft und Priorität des limousiner und rheinischen Emails: ein würdiges Vorspiel jenes Hexenbräues, das heute um die Berechtigung oder Nichtberechtigung der „Kulture" in den verschiedenen Spalten der Ententepresse im Wallen ist, und das seinerzeit berufen war, die wissenschaftliche Generalbrühe des Boulangerismus und der Verbrüderung mit Rußland abzugeben. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, wäre ja Mâles Pamphlet leicht beiseite geschoben, wenn es eben nicht Mâles sonst so geschätzte Feder zum Urheber hätte, die diesmal augenscheinlich ebenfalls der Kriegspsychose zum Opfer fiel und solcherart eine Reihe von Tatsachen — überging, die seinen Konklusionen wohl eine andere Richtung gegeben hätten.

Es ist einmal die Tatsache, daß ja unter den Forschern unserer heutigen Gegner eine Reihe — und nicht die letzten ihres Faches — selbst bis in die jüngsten Zeiten, für das Schöpferische des Germanentums im frühen Mittelalter eintraten. Emile Mâle wird doch die Autorität eines Baron de Baye nicht unwillkürlich mit Schweigen übergangen haben, der in der langen Folge seiner Arbeiten (besonders in den Mémoires de la Société des Antiquaires de France) stets mit Emphase für das Germanische seine Lanzen brach? Oder um von den älteren zu sprechen: Lasteyries stets objektive Untersuchungen dürften wohl auch Mâle nicht unbekannt geblieben sein, wenn er schon den Schatz von Guarrazar in seine Beweisfolge heranzog. Und erst die Engländer! Seit Akermans prächtigen „Remains of pagan saxondom" hat ja bald jeder Band der „Archaeologia" sein Scherflein zur gemein-germanischen Altertumskunde beigetragen, so daß es als verwegener Schritt betrachtet werden mußte, wenn Dalton ebenda mit seinem feingeführten Beweismaterial zur orientalischen Herkunft der Völkerwanderungskunst auf den Plan trat — wovon aber Mâle wieder nichts erwähnt, um nur ja die Spuren zu vermeiden, die Dalton selbst aus der deutschen Forschung für sein Werk verwendete. Oder wie würde sich Mâle zu dem Engländer Hodgkin, und zu dem anderen, H. Munro Chadwick stellen, von denen der erstere in seiner monumentalen Arbeit über Italiens „Invaders", und der zweite in seinem glänzend geschriebenen Buche über

(1) Diesem Worte ist selbst ein so kluger Kopf wie Evans zum Opfer gefallen!

die Anfänge der englischen Nation, kräftig für das Schöpferische des teutonischen Wesens eintritt? Zufleiß ließ ich das schwerste Argument, G. Baldwin Browns „The Arts and Crafts of our teutonic forefathers" an letzter Stelle auffahren, da dieses gute Buch — vor kaum sechs Jahren erschienen — der glänzendste Beweis dafür ist, daß es wohl germanische oder, was mehr sagen soll, teutonische „Nationalisten" auch im Lager drüben gibt, die sich dabei gar nicht den Vorwurf einer unsächlichen Wissenschaftlichkeit seitens Mâles geholt haben dürften.

Es soll ja nun vorerst gar nicht geleugnet werden, daß es auch im Lager hüben extreme Richtungen gibt, die mit voller Einsetzung ihrer ganzen Persönlichkeit für die germanische Wesenheit der Kunst der „dunklen Jahrhunderte" ihren ehrlichen und deshalb ehrenwerten Kampf bis auf den heutigen Tag bestehen. Aber eben der Umstand, daß diese Forscher — ich möchte nur einen Haupt, einen Schmarsow und einen Kossina erwähnen — in ihrer eigenen Heimat die mächtigsten Gegner finden, gereicht der deutschen Vorgeschichtswissenschaft zum größten Lobe, zu jenem der absoluten Objektivität.

Es zeugt aber hingegen von einer geradezu erschreckenden Subjektivität, wenn Mâle unter dem Einflusse der Tagesereignisse jene lange Reihe von Forschern gänzlich unterdrückt, die — deutscherseits — der orientalisch gerichteten Forschung im besprochenen Gebiete vorarbeiteten und die Sache in seinem Pamphlet, durch das gänzliche Verschweigen jener Autoritäten, worauf seine Schrift fußt — so einstellt, als ob die deutschen Forscher einfach in den germanischen Mikrokosmos verbohrt sein würden und gar nichts von Asien wüßten, geschweige, daß sie da eventuell auch wissenschaftlich mitgetan hätten.

Um gleich mit dem ersten Trumpfe zu beginnen, womit Mâle seine Streiche gegen die deutsche Wissenschaft ausführt, so würde weder Mâle noch ein anderer die leiseste Ahnung von dem Wolfsheimer Gürtelhaken mit dem Namen des Ardešir haben[1]), wenn sie Lindenschmidt, der Altmeister der frühmittelalterlichen Archäologie, der doch wohl alles eher denn als Orientalist angesprochen werden darf, mit voller Objektivität seinem Hauptwerke einverleibt hätte. Es waren dann wieder deutsche Forscher (Bassermann-Jordan, Cohausen, Rosenberg u. a.), die das Stück auch für weitere Forscherkreise zugänglich machten und auf den durch das Stück erwiesenen orientalischen Einschlag hinwiesen.

Als nächstes in der Folge der Mâleschen Argumente steht die Chosrauschale des Cabinet des Médailles. Die unbezweifelte Wichtigkeit dieses Stückes für die technische Geschichte der Völkerwanderung aufgedeckt zu haben, steht auf jeden Fall Dalton zu; doch wäre es ungerecht, jener deutschen Forscher keine Erwähnung zu tun, die auch diese Rolle des Stückes — trotz manchen prinzipiellen Einwendungen — anerkannten (ich denke hier hauptsächlich an Falke), oder es sonst in voller Objektivität heranzogen (z. B. Sarre), oder endlich es gerade mit dem Uralgebiete — durch die bekannte Schüssel aus Klimowa im Permer Gouvernement, also der Heerstraße der Völkerwanderung — in Verbindung brachten (der Unterzeichnete im Orientalischen Archiv).

In bezug auf die Kunst und Kultur der eurasischen Steppengebiete hat sowohl die archäologische wie die historische Wissenschaft im deutschen Lager Namen aufzuweisen, deren Außerachtlassen seitens Mâle wahrlich nur einem allzu offenbaren Mißwollen zuzuschreiben ist. Ich gedenke hierbei gar nicht jener bekannten Forscher, die aus historisch gut begründeten Ursachen eben dem Germanen-

(1) Nebenbei: die Inschrift ist in Pehlvi, kann also nicht „altpersisch" sein!

nachlasse in diesen Gebieten nachgingen (Hampel, Ebert), sondern derjenigen, die in voller Objektivität das Ganze dieses Fundgebietes im Auge behielten und hierbei unermeßlich wertvolle Tatsachen just für die orientalisch gerichtete Völkerwanderungskunde ans Licht brachten: der Name eines Virchow mit seinen Kubanforschungen und eines Bayern mit den minuziösen Aufnahmen im Kaukasus läßt sich doch nicht einfach wegleugnen; Albin Kohn befaßte sich schon in den siebziger Jahren mit archäologischen Fragen der sibirischen Steppen, und was die Historiker Hartmann und Marquart für die Kunde dieser Steppengeschichte bedeuten, das dürfte sich wohl der Kenntnis Mâles entziehen, ist aber den näheren Fachgenossen sowohl dies- wie jenseits des Rheins nur zu gut bekannt. Der nächste vermeintliche Schlag, zu dem Mâle ausholt, betrifft die skytho-siberische Kunst. Es liegt natürlich in den Umständen, daß die Aufdeckung so überreichen Fundmateriales in erster Reihe den russischen Gelehrten, und dann denen der europäischen Nordländer an der Hand lag. Was hier einesteils Aspelin, Smirnow und Heikel, anderenteils Martin und Arne an wissenschaftlichen Verdiensten sich erwarben, wird immer, und war auch seitens der deutschen Fachgenossen stets gerne anerkannt. Ich glaube aber, es würde keinem der genannten Herren einfallen, irgendeine Verkleinerung ihrer Verdienste darin zu erblicken, daß eben an diesem weiten und stark brachliegenden Felde gerade deutsche Archäologen, Historiker und Kunstwissenschaftler ebenfalls schon seit langen Jahrzehnten mitarbeiten. Wäre Herr Mâle vom näheren Fache, so würde ihm der Name Reineckes ganz geläufig sein, dessen bekannte Arbeit in der Zeitschrift für Ethnologie den eigentlichen Anstoß dazu gab, die kulturelle Nachlassenschaft der eurasischen Steppen als ein kompaktes Ganzes zu betrachten und die skythische Kultur mit der Hallstadt-Epoche unter einen Gesichtswinkel zu bringen (wie dies neuerdings russischerseits im Bobrinskischen Festbuche wieder versucht wurde). Er würde es vollauf zu würdigen wissen, inwieweit z. B. das glänzende Essay S. Reinachs über den „galop volant" seine Voraussetzungen in dem Wirken Reineckes hat. Es dürfte Mâle ebenfalls entfallen sein, daß Strzygowski vor langen Jahren schon (in den Preußischen Jahrbüchern) die Orientierung der Völkerwanderungsforschung nach Asien zu verlangte. Münsterbergs weitsichtige Kapitel, die er in seiner chinesischen Kunstgeschichte der Bronzezeitkultur Nordasiens und der Nomadenvölker widmete, stellen sich ebenbürtig an die Seite der Forschungen jener deutschen Historiker, die mit emsiger Arbeit daran waren, die westlich gerichteten Einflüsse aus dem Dunkel der Jahrhunderte herauszuheben, deren Wirkungen heute nurmehr im blassen Abglanze des ersten nachchristlichen Jahrtausends von Europa hervorschimmern. Die Lamprechtsche Schule (mit seiner „Einführung in das historische Denken" an der Spitze) und deren Mitglieder Hörschelmann und Muth, dann anderseits Franke, Hirth, Radlow und Wirth bedeuten solche Grundfesten in diesem Wissensgebiete, deren initiierendes Wirken nur durch gründliche Naivetät übersehen werden konnte. Oder — was Mâle vollständig entgangen ist und doch aufs innigste mit der Völkerwanderungskunst zusammenhängt — sind auf dem Gebiete Chinesisch-Turkestans, des Pamir- und Pendśab-Gebietes nicht die Ungarn Körösi-Csoma, Ujfalvy, Vámbéry und M. A. Stein, sodann die kgl. preußischen Expeditionen Grünwedel und Le Coq als erste auf dem Plane erschienen, um der Arbeiten Jacobsthals nicht zu vergessen? Sind die Arbeiten der Zichy-Expeditionen mit B. Pósta an der Spitze, sind die Forschungen in diesem Gebiete des Unterzeichneten, die den Vorstoß des Buddhismus im Wege des spätskythischen Türkentums nach Europa zum Gegenstand haben, und sind

endlich die jüngst erschienenen Flaggenwerke Strzygowskis über die Kunst des Ostens und über das Iran-Altai-Gebiet einfach wegzuleugnen? Dann frage Mâle bei seinem Landessohne de Morgan an, welches Verständnis in Frankreich diesem Forschungsterrain entgegengebracht wurde?! Darin dürfte die beste Antwort dafür liegen, ob in Frankreich oder in Deutschland das bessere Gefühl für die Wesenheit der mittelalterlich-europäischen Kunst vorherrscht.

Es wäre ein langwieriges und wenig lohnendes Unternehmen, bei jedem künstlerischen Motive, das Mâle zur Herabsetzung der deutschen Gelehrsamkeit heranzieht, zu beweisen, daß das besprochene Ornament oder der betreffende Typus auch durch deutsche Forscher, in recht vielen Fällen sogar vor den der Ententegruppe zugehörenden Wissenschaftlern (die Feder sträubt sich, so ein Unding niederschreiben zu müssen!) als orientalisches Motiv erkannt wurde und infolgedessen aus dem Urschatze des germanischen Formenreichtums gestrichen wurde. Einiges, für das Vorgehen Mâles recht Bezeichnende soll hier trotzdem festgenagelt werden.

Da ist einmal die Fisch-Vogel-Ornamentik des Sinai-Kodex. „Im Jahre 1903 entdeckte Kondakoff . . .", so recht romantisch beginnt da Mâle seine Anklage. Und dabei muß man wissen, daß Strzygowski schon im Jahre 1892, im ersten Bande seiner Byzantinischen Denkmäler das ganze Um und Auf dieser Ornamentik zugleich mit Bezugnahme auf die sogenannten „merovingischen" Manuskripte erledigte: ist das also eine schier unglaubliche Unkenntnis oder der richtige böse Wille seitens Mâles, wenn er diese klare Reihenfolge von Tatsachen einfach mit Schweigen übergeht?

Dann gehört ja ebenfalls eine starke Dosis von Hypokrisie dazu, die syro-ägyptischen Forschungen deutscher Gelehrter in solchem Maße aus der Welt hinwegzuleugnen, wie es Mâle tut. In den nächst besten Handbüchern eines Dalton oder Diehl, Michel oder Muñoz (ich will die Kenntnis der deutschen Sprache in diesen Zeiten Herrn Mâle nicht zumuten), hätte er reichlich Gelegenheit gefunden, sich über die Arbeiten von Forrer, Kaufmann, Strzygowski zu informieren, und Baumstarks Oriens Christianus dürfte wohl auch Mâle zugänglich gewesen sein. Man hat geradezu den Eindruck, als ob in Paris nach Kriegsausbruch ein Omarisches Autodafé der deutschen Bücher stattgefunden hätte! Ich denke auch nicht, daß der syrische Einfluß auf das karolingische Mittelalter je in der französischen oder sonst welchen Fachliteratur besser herausgearbeitet worden wäre als in Heyds Levantehandel, dann in den gründlichen Studien von Janitschek, Michaelis und Wolfram (diese erschienen doch in Elsaß-Lothringen!) und neuerdings in dem Monumentalwerke von Clemen. In diesem Zusammenhange müssen auch die Arbeiten Grävens genannt werden, während von den Historikern Domaszewski, Poppelreuter, Prost und Scheffer-Boichorst ein reiches Material hierzu beistellten. Was für Kleinasien und Mesopotamien auch mit bezug auf das erste nachchristliche Jahrtausend seitens der Deutschen geleistet wurde, das mag in den Bänden der Klio, des Memnon, der verschiedenen deutschen Orientgesellschaften, dann bei Strzygowski (Kleinasien, Amida, Mschatta), bei Grothe, Gurlitt, Sarre-Herzfeld, Wulff, im Beckerschen Islam, oder endlich in den Literaturangaben in Kaufmanns Handbuch nachgesehen werden.

Wenn Mâle es so anstellt, als ob er, weiß Gott, welch neue Enthüllungen gegenüber der deutschen Wissenschaft aufzubringen vermag, wenn er die über Massilien nach Irland und von dort durch irische Mönche nach Innereuropa verpflanzten orientalischen Einflüsse als einen neueren Triumph verzapft, so mögen

ihm die deutschen Forschungen über die westliche Bernsteinstraße, über die kelto-gallo-gälisch-galatische Wanderstraße vorgehalten werden, dann mag er Weises Beiträge zur Geschichte des Weinbaues in Gallien, den fünften Band von Mommsens Römischer Geschichte, Vöges Arbeit im VII. Ergänzungsheft der Westdeutschen Zeitschrift und sonst in der ganzen reichen diesbezüglichen Literatur nach sehen: es ist schon ein Lustrum her, daß der Unterzeichnete diese ganze Frage abschließend behandelte.

Und nun das Lombardische, womit Mâle den ärgsten „Faustschlag" der deutschen Wissenschaft zu verabreichen vermeint! Mit einer köstlichen Naivetät, hinter welcher stets der Schelm einer vollständigen Unkenntnis der Tatsachen hervorlächelt, versetzt da Mâle die feinsten Tiraden mit einigen Tatsachen, von denen er irgendwo einmal läuten hörte. Außer seinem etwas fadenscheinigen Beweismaterial möge ihm zur Kenntnis dienen, daß, seitdem die Wissenschaft ergründet hatte, in welch naher Beziehung die Langobarden schon auf pannonischer Erde (im Gebiete der sogen. Keszthelykultur) zu den Syrern standen, seitdem man weiß, daß die heil. Reparata, eine syrische Heilige, schon im fünften Jahrhundert in Firenze eine Kirche besaß, seitdem wir wissen, daß die Stukkoheiligen in Cividale das syrische Maphorion tragen, seitdem bekannt ist, daß von 10 Päpsten im Zeitraum 685—741 fünf Syrer, vier Griechen und einer Römer war, seitdem überhaupt etwas Näheres über das ravennatische Exarchat, über Cividale und Parenzo bekannt ist, seitdem nun am Janiculus selbst ein syrisches Heiligtum aufgetan wurde, daß seither wohl wirklich Wenige waren, die an das reine Germanentum der Lombarden Norditaliens glaubten. Ich glaube sogar, daß Mâle hiermit offene Türen einrennt und daß er keinesfalls Strzygowskis hier beziehende Arbeiten las. Wenn aber Mâle denkt, daß mit der Entstehung dieser südöstlichen Einflüsse in Norditalien die Sache abgetan ist, und er über die Zusammenstellung des ganz wesensfremden longobardischen „Korbbodengeflechts" mit dem Davidschilde aus Bawit höllisch triumphiert, so muß ihm gesagt werden, daß er sich stark irrt, und daß er die Lösung dieser recht verworrenen Kunst sich zu einfach vorstellte. Es dürfte ihn, bei der Differenziertheit dieser Kunstübung, Wunder nehmen, wenn er erfährt, daß die Skulptur der langobardischen Parapets aufs engste mit jener der armenischen Kirchenbauten zusammenhängt, daß in der langobardischen Kleinkunst schon längst das Vordringen skytho-siberischer Motive bis zum Trastevere nachgewiesen ist, daß im Wege der mannigfaltigen Übernahmen aus dem künstlerischen Nachlasse des Theoderichschen Gotenreiches selbst hunnobuddhistische Einflüsse aufs Longobardische wahrscheinlich gemacht wurden — und dies auf deutschem Papier mit deutschen Worten und Lettern . . . .

* * *

Der Wettstreit auf dem breiten Felde der über den Nationen stehenden Wissenschaft gilt um die herrlichen Amphoren — gleich jenen der panathenäischen —, darinnen immer nur der klare Wein der Wahrheit kredenzt werden sollte. Aber Wehe über den, der den Giftbecher des Vorurteils, der Unobjektivität, des Nationalitätenhasses über die Amphoren schwenkt!

Es ist ein anderes, für die eigene Nation so viel Kulturwerte als nur möglich, aus dem Werdegange der menschlichen Geistesbildung herausschlagen zu wollen, und ein anderes wieder, hierbei das ehrliche Trachten nach sachlicher Erkenntnis, also das ureigenste Menschenrecht den anderen abzusprechen, es — mit dem bezeichnenden fränkischen Worte — als „quantité négligeable" zu behandeln, kurz und bündig: die Forscherergebnisse der Leute anderer Flaggen zu unterschlagen.

Hätte Mâle gesagt, daß die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts — also die Kinderjahre der Frühgeschichtsforschung in Europa — mit ihren beiden wildbewegten, kriegerischen Intermezzi, viel dazu beigetragen hat, um das Forschungsgebiet hüben und drüben womöglich durch buntgestrichene Zollschranken umzuschreiben; hätte er behauptet, daß die Zeit, wo Grimms Märchen, Müllenhoffs Untersuchungen und Freytags Romane entstanden sind, wo Max Müllers Entdeckungen das nationale Bewußtsein einer uralten Kultur in die Höhe trieben, eine Zeit, wo die Arminiusschlacht als politisches Schlagwort gegen alles Lateinische in die Schranken geführt wurde; hätte er vorgeführt, wie die hastige Sucht, aus dem künstlerischen Bannkreise von Versailles und der Tuilerien — die selbst noch in der Kleinkrämerei des Biedermeier nachklangen — zu entkommen, die Deutschen in einen Zustand der Exaggeration hineintrieb, wo Wunderblüten, wie die mauresk-elisabethanische Neogotik, sprossen, wo des Romantizismus blaue Blume sich die Menschenseelen errang, und wo endlich auch die Wurzeln des alles überragenden Wagnerschen Genius schlugen; hätte er, kurz, darauf hingewiesen, daß — wie jedes Wissen — auch die deutsche Gelehrsamkeit sich durch Irrwege gegen das Licht zu durcharbeitete, dabei vielleicht Holzwege einschlug, vielleicht zu große Sätze nahm, für die der Atem der gleichzeitigen objektiven Wissenschaft nicht hinreichte; hätte er ein bißchen Sachlichkeit darauf verwendet, um zu erkennen, daß ja die ganze Orientalistik, die berufen ist, ein Licht auf die wandernden Völker Europas zu werfen, kaum einige Jahrzehnte alt ist, und daß die nationale suréxcitation — der Hammer in Mâles Hand — zum großen Teil vor die Anfänge einer intensiveren Asienkunde fällt, daß aber die Deutschen vom ersten Augenblicke an die Objektivität und den weiten Blick besaßen, die Wichtigkeit dieses neuen Wissensgebietes auch vom Standpunkte ihrer eigenen Vor- und Frühgeschichte zu ermessen: Mâle hätte der — trotz allem — gemeinsamen Sache der Wissenschaft einen besseren Dienst erwiesen, als durch dieses tiradendurchwobene, betörende Pamphlet. Es sind oben wahrlich nur die hauptsächlichsten Träger der einzelnen Forschungsgebiete, die auf die Kultur des frühen Mittelalters Bezug haben, genannt worden: es ergab sich trotzdem, daß Mâle — unter dem offenbaren Drucke der Kriegspsychose — eine Menge ehrlich geleisteter Arbeit, ein mächtiges Sehnen nach Wahrheit und ein Wollen des sachlichen Wissens, wie es kaum in einem Volke noch solchermaßen vorherrscht, einfach unterschlug. Ein Verbrechen ist das!

* * *

Und das Bibelot-Wesen Mâles zeigt sich am klarsten in dem kleinlichen Zuge, womit er die aus verschiedenen ungenannten Quellen gezogenen, orientalistisch gerichteten Tatsachen zu einem Zerrbilde der Wahrheit, zu einem offenbaren Trugschlusse, zur Negierung des germanischen künstlerischen Geistes zusammenstückelt. Es sind ja derer so manche — und nicht zuletzt unter den Deutschen selbst — die eine Alleinherrschaft des germanischen „Kunstwollens" im frühen Mittelalter auch von anderen Standpunkten als denjenigen der oben in extenso vorgeführten Asienkunde aus verneinen. Riegl suchte die römisch-imperialistische Kunst als treibenden Germ zu erweisen. Falke glaubt hinwieder an den starken Einfluß der pontischen und byzantinischen Künstler auf die wandernden Völker; einen ganz besonders zu beachtenden Standpunkt vertritt Drexel, in dem er die Keltenreste in Mitteleuropa schon in einer Reihe von Denkmälern nachwies.

Doch kein Forscher — weder deutscher noch fremder Zunge — getraute sich bisher, das — geben wir zu — vielleicht manchmal allzu begeisterte Bild, das

germanische Forscher von dem Kunstvermögen ihres eigenen Volkstums entwarfen, solcherart zu verballhornen, und an dem ideellen Gehalt dieses Strebens mit solch schändender Hand zu rütteln, wie es Mâle tut; und noch keiner hatte bisher meines Wissens die Verwegenheit, womit Mâle die Altäre verflossener Götter zertrümmert, ohne dafür ein wissenschaftlich wohlbegründetes neues Ideal zu stellen. Denn das Verneinen allein ist es wahrlich nicht, das das Schöpferische in der Wissenschaft ausmacht. Daß in der Germanenkunst Motive vorhanden sind, vielleicht sogar vorherrschen, die dem Schatze anderer ethnischer Einheiten entnommen sind, begründet noch keineswegs die apodiktische Behauptung Mâles, „die Germanen hätten sich seit ihrem Auftauchen in der Kunstgeschichte als Nachahmer bewiesen" und „diese Barbaren besaßen keinerlei künstlerischen Geist, sie verstanden nur zu zerstören."

Mâle hat sich durch sein im Fluge fallen gelassenes Kriegspamphlet noch keineswegs das Recht erworben, über die ehrlichen Bestrebungen eines Sophus Müller, eines Salin oder eines Arne so kurzerhand den Stab zu brechen, — und dabei ist keiner der genannten Gelehrten ein Deutscher!

Wenn Mâle sich irgendwie ernstlich mit diesen Fragen beschäftigt hätte, so müßte er selbst über die Naivetät lächeln, womit er dem ganzen Probleme gegenübersteht. Hat er denn je schon darüber nachgedacht, wie die Germanenkunst, ebensowohl wie die Siberische, das nordische Ideal des Graphischen, gegenüber dem plastischen des Südens vertritt? Daß es also ebensowohl ein berechtigtes Prinzip, dasjenige des Dekorativen, darstellt, wie der Süden Europas am Konstruktiven haftet, und solcherart ein Ausdruck des äußeren Rhythmus gegenüber dem inneren Rhythmus der Mittelmeergebiete ist? Und hat er in weiterer Folge und Differenzierung des nordischen Prinzipes darüber nachgesonnen, wie in diesem Kunstgebiete gegen Westen zu mehr die imaginative Linienwirkung, also die graphische Ornamentierung im strengeren Sinne, vorherrscht, während der asiatische Norden mit den Kanten und Schrägflächen seiner Kunstgebilde selbst im Graphischen auf Flächenwirkung hin arbeitet, wozu sich in den mittleren Strichen ein kräftiges Drängen nach Kolorismus gesellt? Und daß diese beiden nordischen Ströme, der eine über Schweden herunter, der andere auf der breiten Heerstraße nördlich des Alpengebietes, ineinander flossen und zum glücklichen Lebensprinzipe der Völker deutscher Zunge wurden: zur soliden Umschriebenheit des Menschendaseins einesteils und doch wieder zur farbenfrohen Imaginationskraft des Einzelnen andernteils? Das sind doch Kulturwerte, die zu unterschlagen Herr Mâle ebensowenig berechtigt ist, wie die Namen und das Wirken so und so vieler Gelehrter einer ihm gegenüberstehenden Nation.

Wenn Emile Mâle gerecht sein wollte, so dürfte er höchstens sagen, daß diese Kunst- und Lebensprinzipien — wenn ihm persönlich auch unsympathisch — trotzdem vorhanden sind, und das wäre dann seine Geschmackssache; eine treffende Belehrung dürfte ihm dann durch seinen großherzigen Landsmann, Hippolyte Taine werden, der da spricht: „Die wahre Wissenschaft ächtet nicht und verzeiht nicht; sie stellt einfach fest und erklärt. Ihre Sympathie ergießt sich über alle Kunstformen und -schulen, auch über jene, die sich am meisten entgegengesetzt erscheinen; sie nimmt sie an als ebensoviele Erscheinungsformen des menschlichen Geistes; je zahlreicher und widersprechender nun diese sind, sie zeigen nur von um so neueren und mehreren Seiten den Menschengeist."

So hätte Emile Mâle sprechen sollen.

DR. JOSEF STRZYGOWSKI, ORDENTL. PROFESSOR FÜR KUNSTGESCHICHTE AN DER K. K. UNIVERSITÄT WIEN[1])

Im Augenblick des Druckabschlusses lerne ich die von Emile Mâle in der Revue, de Paris im Juli 1916 begonnene Reihe von „Studien über die deutsche Kunst' kennen — leider nur aus einer deutschen Übersetzung, die ich Dr. Grautoff verdanke. Der erste Aufsatz, „Die Kunst der germanischen Völker", deckt sich ziemlich genau mit einem Teile dieses Buches. Es dürfte vielleicht am Platze sein, daran zu erinnern, daß ich darüber im März v. J. in Stockholm, Göteborg und Lund Vorträge hielt, die kurz darauf auch in „Konsthistoriska sällskapets publikation" 1916 S. 1 f. und „Die bildende Kunst des Ostens" im Auszuge erschienen sind. Da Mâle jede deutsche Quelle anzugeben vermeidet, darf man sich nicht wundern, diese wie ältere meiner Arbeiten zur Sache gleich denen anderer deutscher Fachgenossen verschwiegen zu sehen. Auch Mâle leitet die Granateinlage in Gold aus dem Osten her und verwendet das persische und skythische Material als Beleg. Die vorkarolingische Tierinitiale führt er auf den Orient zurück und sieht als Vermittler dafür die Klöster an. Abgesehen von der Rolle, die ich auch in dieser Richtung den Goten zuteile, bleibt besonders in der Gruppe der dreistreifigen Bandgeflechte ein scharfer Gegensatz unserer Anschauungen bestehen.

Der zusammenfassende Schlußsatz lautet bei Mâle: „Die Skulptur ist demnach von der Lombardei ausgegangen, aber wie wir gesehen haben, ist sie ausschließlich orientalischen Ursprungs. Die deutschen Gelehrten sind daher im Irrtum, wenn sie behaupten, daß die lombardischen Stämme beim Eintritt nach Italien die Grundelemente der dekorativen Kunst, die sich im 8. und 9. Jahrhundert verbreitete, eingeführt hätten. Die Lombardei hat von den Germanen nichts erhalten; alles im Gegenteil von den Christen des Orients, den Griechen Asiens, den Syrern, den Ägyptern, welche die großen Schöpfer waren, als die klassische Kunst verlöschte. Demzufolge verdankt Italien den Barbaren, die es an sich gerissen haben, ebensowenig wie Frankreich. Diese Barbaren besaßen keinerlei künstlerischen Geist, sie verstanden nur zu zerstören. In der Kunst des Mittelalters läßt sich nicht ein einziges deutsches Element feststellen. Vielmehr hat Deutschland diese Kunst des Mittelalters, die es sich rühmte, geschaffen zu haben, fix und fertig von Italien und Frankreich übernommen".

Mâle steht also — von seiner Kriegsstimmung abgesehen — heute 1916 noch auf dem Standpunkte von Riegl 1893—1903. Er weiß nichts davon, daß der vorderasiatische Südstrom und der germanische Nordstrom unabhängig voneinander sind, aber den gleichen Ursprung im fernen Gebiete Altai-Iran haben. Die deutsche Kunstforschung, deren humanistische Einseitigkeit Mâle ganz entgangen ist, wird eines „germanischen Stolzes" angeklagt, dessen sich die eigentlichen Fachvertreter der Jetztzeit leider nur zu wenig schuldig gemacht haben. Vielleicht dämmert an der Hand der in diesem Buche behandelten Fragen die Erkenntnis auf, daß wir gut täten, über der einseitigen Geschichtsforschung den Erdkreis nicht zu vergessen und im Wege einer vergleichenden Wesensforschung u. a. auch dem Deutschen gerecht zu werden.

(1) Nachwort zu dem Buche: Altai-Iran und Völkerwanderung. J. C. Hinrichsche Buchhandlung, Leipzig 1917.

PROF. DR. A. GÖTZE, DIREKTORIALASSISTENT AM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE IN BERLIN

Es bedarf keiner großen Anstrengung, um Mâles Urteil über das germanische Kunstvermögen richtig zu stellen und seine Angriffe auf die deutsche Kunstforschung abzuweisen.

Sein Thema lautet: Deutschland hat auf dem Gebiete der Kunst nichts erfunden (rien inventé).

Hier stutzt man gleich. Wird denn eine Kunst erfunden? Man hat sich wohl vor nicht langer Zeit eifrig bemüht, einen neuen Stil zu erfinden, unabhängig und unbeeinflußt vom alten Kunstgerümpel der Vorfahren und ohne Rücksicht auf die natürlichen Grundlagen; frei aus dem Hirn des Künstlers sollte sie wie Athena aus dem Haupte des Zeus heraussspringen. — Man sah ein, daß es so nicht geht. Der Kunsthistoriker ahnte freilich schon vorher, daß es nicht gehen konnte. Er weiß oder soll wenigstens wissen, daß ein Kunststil nicht vom Himmel fällt, sondern das Ergebnis einer organischen Entwicklung ist, die letzten Endes auf nichts anderes hinausläuft als Umbildung von Eindrücken und Anregungen aus vorliegenden Kunstformen, aus der Natur oder Technik. Die künstlerische Verarbeitung solcher von außen kommender Anregungen ist es, in der sich die schöpferische Kraft betätigt.

Wenn Mâle nun in der germanischen Kunst der Völkerwanderungszeit mit sehr viel Gelehrsamkeit allerlei fremde Elemente findet und hieraus ohne weiteres schließt, daß die Germanen nur Nachahmer und Räuber fremden Eigentums ohne Erfindungsgabe sind, so beweist er damit nur, daß ihm die Grundbegriffe der Kunstentwicklung nicht geläufig sind. Um sein Urteil zu begründen, hätte er einen andern Weg gehen müssen, nämlich nachweisen, daß die Anregungen auf unfruchtbaren Boden fielen. Aber das hat er nicht getan, eben weil es nicht möglich ist. Muß er nicht ebenso ungünstig die Renaissance beurteilen, jene „Nachahmung" größten Stils? Seine italienischen Bundesbrüder mögen sich hierfür bei ihm bedanken. Oder sind die französischen Künstler des Empirestils Räuber? Die Liste solcher „Räuber" läßt sich ins Unendliche verlängern, eben weil jede Kunst im Sinne Mâles „geraubt" und „nachgeahmt" hat.

Was man bisher germanische Kunst nannte, ist nach Mâle also nicht germanisch, sondern persisch, skythisch, armenisch, ägyptisch — ein wichtiges Element hat er sogar noch vergessen, die griechisch-römische Kunst. Mit dieser erdrückenden Überfülle will er die Germanen ganz erschlagen. Er kennt aber wohl das Sprichwort seiner Landsleute: Qui trop embrasse, mal étreint. Um nämlich ein solches Ragout verdauen zu können, bedarf es ganz gewiss eines guten Magens. Gerade der Umstand, daß aus dieser Fülle der verschiedenartigsten Eindrücke ein kräftiger, durchaus eigenartiger, äußerst entwicklungsfähiger und lebendiger Stil erwachsen ist, ist der beste Beweis für die künstlerische Schaffenskraft der Germanen.

Diese Kunst als Ganzes ist nicht persisch, nicht skythisch, nicht griechisch, nicht armenisch; sie ist ein Wesen für sich. Und das kann man nicht anders als germanisch bezeichnen, denn Germanen haben es zu dem gemacht, was es ist, und Germanen und kein anderes Volk haben diese Kunst besessen und ausgeübt. Die fremdartigen Elemente, die Mâle anführt, sind im Augenblick ihrer Übernahme allerdings fremd, was ja ganz selbstverständlich ist. Sie sind es aber nur im Übergangsstadium, um bald darauf in eigenartiger Weise umgebildet zu werden.

Diese Schöpfung war auch nicht eine schwächliche Dekadenz oder Barbarisierung, wie Mâle behauptet, sondern von einer inneren Kraft, wie sie sich in der Kunstgeschichte selten zeigt. Als Beispiel sei auf die Entwicklung der Fibel hingewiesen, die sich im Schoße der germanischen Kunst mit einer erstaunlichen künstlerischen Logik vollzog. Die Behauptung Mâles, die Fünfknopffibel sei bei den Skythen geboren, ist haarsträubend; hat doch die skythisch-sibirische Kunst überhaupt keinen Fibeltypus zustande gebracht. Hier sei nur in großen Zügen daran erinnert, was aus der „Fibel mit umgeschlagenem Fuß" des 3. und 4. Jahrhunderts unter den Händen germanischer Künstler wird: Die durch die scharfe Umbiegung des gewölbten Fußes bedingte Abflachung der Knickstelle wird zur Schaffung einer größeren Fläche benutzt, um auf ihr Ornamente anzubringen. Aus einem Schutzdach für die Federkonstruktion entwickelt sich die Kopfplatte, die ebenfalls Gelegenheit zu reicher Verzierung bietet. Ein Knöpfchen, das die lose angesetzte Kopfplatte mit dem Fibelkörper verklammert, wird als Zierkörper ausgestaltet, ebenso die abschließenden Enden der Spiralfederachse. Nachdem im weiteren Entwicklungsgang diese drei Knöpfe ihre konstruktive Bedeutung verloren haben, läßt man sie nicht fallen, sondern verwendet sie weiter als reines Ziermotiv und schließt sie unmittelbar an die Kopfplatte an. Denselben Gang machen die fünf Knöpfe der Zweirollenfibel durch, die dann symmetrisch am Rande der Kopfplatte verteilt werden. Schließlich wird das Motiv der Knöpfe durch Vervielfachung weiter ausgebaut. An diesem einen Beispiel zeigt sich die schöpferische Kraft, welche mit sicherem Blick technische Anregungen erkennt, in Kunstformen umsetzt und logisch weiter entwickelt.

Daß der germanischen Kunst des frühen Mittelalters die schöpferische Kraft nicht gefehlt hat, ist also nicht zu bezweifeln, und damit ist die These Mâles widerlegt. Auf weitere Beispiele kann wohl verzichtet werden. Damit aber nicht eingewendet werden kann, die Germanen hätten ihre künstlerische Begabung erst durch den Verkehr mit den Mittelmeervölkern erworben, ist es vielleicht nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß schon aus älteren Zeitperioden Erzeugnisse und Entwicklungsreihen vorliegen, die von dieser Eigenschaft Zeugnis ablegen. Sie sind um so wichtiger, als sie in den rein germanischen Gebieten Norddeutschlands und Skandinaviens auftreten und einen durchaus nationalen Charakter haben. Ich denke hierbei namentlich an gewisse Erscheinungen der Bronzezeit, die sich den besten kunstgewerblichen Erzeugnissen aller Zeiten und Völker ebenbürtig an die Seite stellen (Hängedosen, Gürtelplatten, Schwertgriffe u. a. m.). Und die Entwicklungsgeschichte der bronzezeitlichen Fibel verrät schon dieselbe sichere Stilisierungsgabe wie ihr völkerwanderungszeitlicher Enkel. Dieses nützliche Gebrauchs- und Zierstück ist nach Ausweis der exakten Vorgeschichtsforschung eine ureigene germanische Erfindung aus der zweiten Periode der Bronzezeit und ist von den Germanen zu den übrigen Nord- und Mitteleuropäern und nach dem Mittelmeergebiete gelangt.

Nach dem Gesagten erübrigt es sich auf die Ausführungen Mâles im einzelnen einzugehen. Nur einige Punkte möchte ich noch kurz besprechen, ohne damit ausdrücken zu wollen, daß ich mit allem übrigen einverstanden wäre.

Der erste Punkt betrifft das Verhältnis der Wolfsheimer Platte zur „gotischen" Zellenkunst. Mâle hält sie wegen der auf der Rückseite eingravierten pehlvi-Inschrift für persisch und leitet die „gotische" Zellenkunst von der durch die Wolfsheimer Platte repräsentierten persischen Kunst ab. Dazu ist zu bemerken, daß es ein methodischer Fehler ist, eine eingeritzte Inschrift in einem vereinzelten Fall

als Beweis für den gleichen Ursprung der Unterlage zu nehmen. Sie kann von irgendeinem zufälligen Besitzer des Stückes, der nicht der Erzeuger gewesen zu sein braucht, angebracht worden sein. Allerdings halte auch ich die Wolfsheimer Platte für sassanidisch, aber nicht wegen der Inschrift, sondern wegen ihrer stilistischen Übereinstimmung mit der Chosroës-Schale. Nun unterscheidet sich aber die Wolfsheimer Platte sowohl technisch wie stilistisch von der „gotischen" Zellenkunst; die Fassung der Steine ist ganz anders und in der Stilisierung steht die „gotische" Zellenkunst mit ihrem reichen ornamentalen Formenschatz himmelweit über den langweiligen Kreis- und Quadratreihen der Wolfsheimer Platte und der Chosroës-Schale. Ein geschultes Auge kann sie unmöglich identifizieren. Man sieht also, was von Mâles Satze zu halten ist: „Die Goldschmiedekunst, die man für germanisch gehalten hatte, war persisch." Daß die Ostgoten die Almandintechnik aus ihrer nordischen Heimat mitgebracht haben, behauptet niemand. Daß aber gerade die persische Kunst als Vater anzusprechen ist, scheint mir noch nicht sicher zu sein. Die Cloisonné-Kunst ist ja auch sonst im Orient örtlich und zeitlich sehr verbreitet, u. a. auch im alten Ägypten. Die Wege, die sie gegangen ist, sind noch nicht festgestellt, ebensowenig ihr Ursprung, der mit seinen Wurzeln bis zur steinzeitlichen Inkrustierungstechnik zurückreicht. Deshalb wird Mâle wohl nicht recht behalten können mit der Behauptung: „in Persien war dieses ausgeklügelte Verfahren der eingelegten Glasstückchen ersonnen worden."

Der zweite Punkt bezieht sich auf die direkte Herkunft von Childerichs Schwert aus dem Orient, für die Mâle sich in Form einer Frage ausspricht. Welches Schwert meint er, die Spatha oder den Skramasax? Er sagt es nicht, es ist hier aber auch einerlei, denn beide Stücke haben dieselbe Cloison-Verzierung, und was von einem gilt, gilt auch vom andern. Nun, der Skramasax stammt ganz gewiß nicht aus dem Orient, nicht einmal aus Südrußland. Er ist in dieser Form und in dieser Zeit eine durchaus rein fränkische Waffe. Im ganzen Orient gibt es nicht ein einziges Stück vom gleichen Typus. Er ist unbedingt in Westeuropa im germanischen Gebiet gearbeitet worden. Genau dasselbe gilt von einem anderen ebenso cloisonnierten Stück des Childerich-Grabes, dem sogenannten Taschenbügel. Auch dieser Typus fehlt dem Orient und Osteuropa vollkommen, findet sich aber ziemlich häufig bei den Merowingern und reicht nach Osten nur bis nach Thüringen. Wir haben hier also nachweislich westeuropäische Erzeugnisse, deren vollkommene Übereinstimmung mit den südrussischen hinsichtlich der Cloisontechnik Mâle erfreulicherweise ausdrücklich bestätigt. Wir sehen also die Westgermanen genau in derselben Weise, ohne das geringste Merkmal einer Decadence arbeiten. Was sagt aber Mâle? „In dem gleichen Maße, wie sie (die Goten) sich vom Orient entfernen, verlieren ihre Arbeiten an Vollkommenheit. Der aus Asien kommende Granat wird durch totes Glas ersetzt, das eine Goldfolie beleben muß." Nun, er hat sich selbst widerlegt, indem er die vollkommene technische Übereinstimmung westeuropäischer Cloisonarbeiten mit südrussischen bezeugt. Nebenbei bemerkt tritt die Goldfolie nicht erst bei späten Glaseinlagen auf, sondern bereits bei frühen Almandinarbeiten Südrußlands, so z. B. bei mehreren Stücken des 4. Jahrhunderts aus der Katakombe in der Hospitalstraße von Kertsch.

Punkt drei betrifft die skythisch-sibirische Kunst. Die Verbeugung, die Mâle vor ihr macht, ist wohl nicht so ernsthaft gemeint, wie sie sich gibt. Diese Kunst imponiert zwar durch die Verschwendung von Gold und eine zügellose Phantasie, aber über ihren ästhetischen Wert und ihre Originalität kann man wohl anderer Meinung sein. Doch das nebenbei. Daß die Ostgoten Anregungen aus ihr be-

kommen haben, wird nicht bestritten. Das gilt besonders für das als Adler, Falke oder Sperber bezeichnete Raubvogelmotiv. Eigentümlich aber ist es doch, daß von dem Hirschmotiv, auf dem die skythisch-sibirische Kunst bis zum Überdruß herumreitet, in der gotischen und überhaupt in der germanischen Kunst des frühen Mittelalters sich nicht die geringste Spur vorfindet. Das sieht doch wohl nicht aus, wie „eine ängstliche, eintönige Nachahmung der antiken Kunst Asiens."

Daß die Armbänder mit gegenüberstehenden Tierköpfen durchaus skythischen Ursprungs sein müssen, leuchtet nicht ein. Es ist ein Motiv, zu dem man auch außerhalb Skythiens Vorbilder finden würde, wenn einmal Vorbilder sein sollen. Für die Beurteilung des Motivs in der Völkerwanderungskunst der Germanen ist doch aber, was Mâle offenbar ganz übersehen hat, nicht unwesentlich, daß in der vorausgehenden Epoche die germanischen Armbänder eine Vorstufe in einer ornamentalen Endigung besitzen, aus der sich die Entstehung der Tierköpfe stufenweise verfolgen läßt.

Was die verschlungenen Bandmotive anlangt, so genügt für den Fachmann ein Hinweis auf die lichtvolle und überzeugende Arbeit des Schweden Salin über die altgermanische Tierornamentik. Außerdem sei daran erinnert, daß Bandornamente mit stilisierten Tierköpfen ureigenster Besitz der Germanen schon zur Bronzezeit waren.

Doch genug der Einzelheiten. Die Verlängerung der Liste kann auch nichts anderes bieten, als die oben gebrachte Abwehr bestätigen.

Man könnte nunmehr die Akten über dieses unerquickliche Kapitel schließen, wenn nicht noch ein außerhalb des Sachlichen stehender heimtückischer Angriff Widerspruch herausforderte. Mâle stellt es so dar, als ob die deutsche Kunstforschung fälschlicherweise den rein germanischen Ursprung der Völkerwanderungskunst behauptet und verbreitet hätte. Zum Beweise nennt er als Vertreter dieser These — man glaubt seinen Augen nicht zu trauen —: Léon Gautier, Courajod, die Schule des Louvre. In der ganzen Abhandlung wird auch nicht der einzige Name eines deutschen Kunsthistorikers genannt, sondern es ist immer nur in allgemeinen Wendungen von der deutschen Kunstforschung die Rede. Bei einer so schwerwiegenden Sache hätte er Namen nennen müssen, damit man klar sieht, wer „beschuldigt" werden soll, und er hätte genauer die Thesen mit Angabe ihrer Autoren bezeichnen müssen, an denen er Anstoß nimmt. Kommt es doch ganz darauf an, was der einzelne Autor unter Ursprung und Wesen einer Kunst versteht — daß Mâle sich hierüber offenbar selbst nicht ganz klar ist, oder doch wenigstens so stellt, haben wir oben gesehen. Außerdem liegt es auf der Hand, daß unter den zahlreichen Deutschen, die sich mit diesen Dingen im Laufe der Jahre beschäftigt haben, neben Gelehrten ersten Ranges auch solche von geringeren Qualitäten sich befinden und daß schließlich auf einem so viel umstrittenen und vielfach noch ungeklärten Gebiet auch unter den besten Sachkennern Meinungsverschiedenheiten herrschen. Es wird daher natürlich gelingen, den einen oder anderen Heißsporn zu finden, der Mâles Angriff zu rechtfertigen scheint. Aber damit kann man doch nicht die Gesamtheit der deutschen Kunstforschung treffen!

Und angenommen, Mâle hätte mit seiner Darstellung recht: wie kommt es, daß nach seinem eigenen Zeugnis hervorragende französische Gelehrte sich diese „deutsche" Auffassung zu eigen gemacht haben, wenn sie so falsch ist? Macht er da nicht der französischen Kunstforschung den Vorwurf der Dummheit und Kritiklosigkeit? Hier wäre ein deutsches Sprichwort angebracht von der Grube, die man einem andern gräbt. Will man aber die französischen Vertreter der „germanischen" These, bei

denen Baron de Baye, der langjährige Präsident der Société nationale des Antiquaires de France nicht vergessen werden darf, höher einschätzen, dann kann diese These doch nicht so ganz verkehrt sein.

Da Måle keine Namen nennt, könnte man ruhig warten, bis er es tut. Es scheint aber doch richtiger zu sein, das Gift der Verleumdung nicht zu lange wirken zu lassen. Deshalb soll seiner Kenntnis der deutschen Literatur etwas nachgeholfen werden, und es mögen einige Stimmen folgen, die zeigen, daß die deutsche Wissenschaft die fortschreitenden archäologischen Ergebnisse und Entdeckungen stets berücksichtigt und fremde Einflüsse auf die germanische Kunst anerkannt hat.

Bereits im Jahre 1873, zu einer Zeit, als der dürftige Denkmälerbestand kaum einen Ausblick auf die Entwicklung der germanischen Kunst gestattete und man eben erst begann, sich mit dem Thema zu beschäftigen, warf v. Cohausen angesichts der Wolfsheimer Platte die Frage auf, „ob dieser persische Schmuck uns hinweist auf den Orient als Bezugsquelle der Edelsteine in den fränkischen Schmuckgegenständen des 5. und 6. Jahrhunderts“[1]). Ferner urteilt Lindenschmit über den Fund von Petrossa: „alles von orientalischer, römischer und gotischer Arbeit“[2]). In den Jahren, als der Franzose Baron de Baye so energisch für den gotischen Ursprung der südrussischen Cloisonnékunst eintrat, betonte Grempler, sie sei „beeinflußt von der antiken und betreffs der Inkrustation von der asiatischen Geschmacksrichtung“[3]). Hampe sah byzantinische und spätantike Einflüsse[4]). v. Stern, seit mehreren Jahren Professor an der Universität Halle, leugnet geradezu den gotischen Charakter auf Grund einer allerdings anfechtbaren Datierung des Fundes von Glinischtsche, hält ihn für vorgotisch und leitet den Ursprung des Stils vom griechischen Kunsthandwerk des Bosporus unter Einwirkung der in Ephesus und Bithynien entstandenen Industrie her[5]). Riegl sucht den Ursprung der Granatkunst innerhalb der spätrömischen Kunstindustrie[6]). Gröbbels äußert sich bei Besprechung der germanischen Spangenhelme folgendermaßen: „Wahrscheinlich ist die konische Helmform der Germanen während der Völkerwanderungszeit aus dem Osten zugeführt worden; daß aber die Helme nicht im Orient, sondern in einem Fabrikationszentrum verfertigt sein müssen, wo spätrömische Kunstübung, frühchristliche Symbolik und naive germanische Verzierungskunst zusammengewirkt haben, zeigt ein Blick auf den Dekor der einzelnen Helmteile“[7]). Reinecke schließt sich der Ansicht v. Sterns an[8]). Verfasser vertritt die Ansicht, daß die Goten die bosporanische Kunst, die im wesentlichen auf der griechisch-römischen beruht, aber auch manche fremde, namentlich auch skythische Elemente enthält, übernommen und weiterentwickelt haben[9]). Nach Ebert soll der gotische Schmuck

(1) v. Cohausen, Römischer Schmelzschmuck. Sonderdruck aus den Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung XII.

(2) Lindenschmit, Handbuch der deutschen Altertumskunde I, 1880—1889, S. 501.

(3) Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1891, S. 135.

(4) Mitteilungen aus dem Germanischen Museum 1899, S. 42.

(5) Sitzungsberichte der Altertumsgesellschaft Prussia XXI, 1900, S. 243ff.

(6) A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie, 1901.

(7) Gröbbels, Der Reihengräberfund von Gammertingen, München 1905.

(8) Mainzer Zeitschrift I, 1906, S. 47 und Anm. 30.

(9) Mannus I, 1909, S. 122, 123; Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen XXXV, Nr. 3, 1913, S. 121ff.; Katalog zur Sonderausstellung Frühgermanischer Kunst im Kaiser Friedrich-Museum. 1915, Einleitung.

in griechischen Werkstätten entstanden sein[1]). Gößler denkt an orientalische Herkunft der Tauschierkunst[2]). In seinem lesenswerten Bericht über den Stand der Forschung über die Kultur der Merowingerzeit äußert sich Brenner[3]) dahin, daß zum mindesten die Verzierungstechnik der Gold- und Silbersachen den griechischen Goldschmieden der pontischen Länder zu verdanken ist (S. 269); weiter erläutert er eingehend den Anteil der römischen Kunst an der Entwicklung der merowingischen (S. 254ff.), spricht von den gegeneinander gekehrten Vogelköpfen einer Fibel aus Weimar als „dem verbreiteten, der skythischen Kunst entlehnten Ziermotiv" (S. 330) und erkennt an, daß orientalische Einflüsse sich im 7. Jahrhundert vielfach bemerkbar machen (S. 292). Gegenüber dem französisch schreibenden Besson, der die einander zugekehrten Tiere der burgundischen Schnallen von der nordischen Kunst ableitet, ist es wiederum der Deutsche Brenner (a. a. O., S. 319), der dies zurückweist und sie als eine Anpassung der von Syrien oder Ägypten her importierten Daniel-Darstellungen an den Stil der germanischen Tierornamentik auffaßt. Und kann man genauer und vorurteilsloser Ursprung und Herkunft der Miniaturen erörtern, als es in dem Monumentalwerke von Zimmermann geschehen ist?[4]) Wer angesichts eines solchen Werkes von politischen oder chauvinistischen Tendenzen der deutschen Kunstforschung redet, macht sich nur lächerlich.

Hiermit sei die Blumenlese aus der deutschen Literatur, die ganz willkürlich herausgegriffen ist und sich mit Leichtigkeit vergrößern ließe, geschlossen. Zu den angeführten Ansichten mag man stehen, wie man will: dem vorurteilslosen Leser wird sie reichlich genügen, um die Gegenstandslosigkeit von Mâles gehässigem Angriff zu sehen. Es muß nur Wunder nehmen, daß dem gelehrten Forscher alle diese und zahlreiche andere ähnliche Äußerungen unbekannt sein sollen. Der vergiftete Pfeil prallt auf den Schützen zurück.

(1) Prähistorische Zeitschrift I, 1909, S. 76.

(2) Einleitung zum Katalog galvanoplastischer Nachbildungen vorrömischer usw. Altertümer der (Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart.

(3) VII. Bericht der Römisch-germanischen Kommission, 1912.

4) Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen. Berlin 1916.

PROF. DR. O. WULFF, KUSTOS AM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN

Mit sechs Abbildungen auf einer Tafel

Was sich für ihn auf dem Gebiet der vorchristlichen germanischen Kunstübung ergeben hat, findet Mâle auch in der Folge der Entwicklung immer wieder bestätigt: die germanischen Völker erscheinen ihm als unselbständige Nachahmer entlehnter Kunstformen des christlichen Orients wie vorher der persischen und skythischen Zierkunst. Mit diesen Ausführungen fordert der französische Forscher zunächst diejenigen seiner deutschen Fachgenossen in die Schranken, deren Arbeit sich vorzugsweise auf die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst eingestellt hat. Wenn ich deshalb hier zur Erwiderung das Wort nehme, so soll sich diese im wesentlichen auf die bedeutendste hier von ihm aufgerührte Streitfrage beschränken.

Daß seit dem 4. Jahrhundert ein breiter Strom christlich-orientalischer Kunstformen das Abendland, vor allem durch Vermittlung der Klosterkunst, über Oberitalien und Gallien, die Rhône aufwärts den Rhein entlang und bis nach Irland überflutet und auch die germanische Kunstübung ergriffen hat und daß dieser Zufluß, zumal in der Buchmalerei, bis in die karolingische Zeit fortdauert, ist von deutschen Gelehrten längst anerkannt und noch neuerdings mit großer Entschiedenheit verfochten worden (Anm. 1). Auf die merovingischen Handschriften brauche ich am wenigsten einzugehen, wenngleich in ihrem Buchschmuck neben neuerem Leihgut wohl auch Überbleibsel der mitteleuropäischen Völkerwanderungskunst fortleben (Anm. 2). Immerhin kämpft Mâle hier in der Hauptsache mit Windmühlen, während er der unumstößlichen Tatsache so gut wie gar nicht Rechnung trägt, daß die germanische Kunst Norddeutschlands noch vor dessen Bekehrung ein mit der skandinavischen gemeinsames Tierornament besessen und dieses in durchaus selbständiger und folgerichtiger Stilbildung zu einer in reichen, phantastischen Verschlingungen wuchernden, noch in christlicher Zeit fortlebenden Bandornamentik entwickelt hat (Anm. 3). Daran muß ich schon deshalb erinnern, weil dieser Ornamentstil nicht bedeutungslos ist für diejenige Frage, über die ich mich mit meinem französischen Fachgenossen zu verständigen versuchen will: — für die Ursprungsfrage der sogenannten longobardischen Kunst. Die Hypothese von der rein germanischen Herkunft der letzteren sei ein Lieblingskapitel der deutschen Kunstforschung, heißt es bei Mâle, — sie sei mit Zähigkeit festgehalten und noch neuerdings wieder mit erstaunlicher Bestimmtheit zum Ausdruck gebracht worden. Leider fehlen dafür alle literarischen Belege wie für die meisten und stärksten Behauptungen bei Mâle. Sehen wir uns aber in der einschlägigen deutschen Fachliteratur um, so kommen wir viel eher zum gegenteiligen Ergebnis. Mit Ausnahme des Begründers dieser Anschauung (Anm. 4) finde ich kaum einen deutschen Forscher, der ihr nicht einen kräftigen Vorbehalt, wenn nicht gar entschiedenen Widerspruch, entgegengesetzt hätte. Verfochten hat sie in jüngster Zeit mit neuem Nachdruck nur derselbe deutsch-schweizer Gelehrte (Anm. 5), und auch er hauptsächlich, soweit es sich um die Entstehung des eigentlichen Bandwerks der schönen Marmorplatten handelt, mit denen der Altaraufbau der italienischen Kirchen des 8. und 9. Jahrhunderts und verwandte Denkmäler der kirchlichen Inneneinrichtung aus der Folgezeit daselbst und in den Nachbarländern ausgestattet sind. In einer gewissen Anzahl anderer ornamentaler Motive, wie die

Rosette, die Palmette u. a. m., die daneben und in verschiedenartiger Verbindung mit den Bandgeflechten auftreten, erkennt selbst dieser schroffste Vertreter der Hypothese aus der Antike oder aus dem christlichen Orient entlehntes Gut (Anm. 6), die Mehrheit der deutschen Gelehrten aber ist heute weit eher geneigt, auch die Bandornamentik von dort her abzuleiten (Anm. 7). Was bleibt da von dem mit so großer Zähigkeit festgehaltenen Irrtum der deutschen Wissenschaft noch übrig?

Aber lassen wir das Persönliche auf sich beruhen und kommen wir zur Sache. Wie ist die Frage selbst zu beantworten? — Vielleicht ist auch die deutsche Kunstforschung wie Emile Mâle gar zu bereit, das Kind mit dem Bade auszuschütten, d. h. in diesem Falle, eine zu allgemein lautende Antwort zu geben. Ein wenig kommt jedoch unser Angreifer uns sogar entgegen. Wenn sich beweisen ließe, meint er, daß germanischer Geist einer solchen Ornamenttafel seinen Stempel aufgedrückt hat, so könnte man sagen, die Germanen hätten die alte Welt zertrümmert, um eine neue aufzubauen. Nun wohl, — ich nehme den Handschuh auf. Dieses Kriterium soll gelten, obgleich ich selbst weit davon entfernt bin, die Schöpfung der Longobarden so hoch einzuschätzen. Aber ich habe Veranlassung, meinem französischen Fachgenossen dafür dankbar zu sein, daß er mir Gelegenheit gibt, von einem so bedeutsamen Gesichtspunkt aus einige Beobachtungen und Erwägungen vorzutragen, die sich mir bei der Beschäftigung mit der longobardischen Kunst in meinen Vorlesungen ergeben haben. Sie erschienen mir bisher nicht so wichtig, daß ich mich sonst so bald dazu entschlossen hätte, andere Arbeiten zu unterbrechen, um sie eingehender zu entwickeln, als ich es in einigen Andeutungen getan habe, die Mâle entgangen sein dürften (Anm. 8).

Als allgemeinen Gegengrund gegen die Annahme des germanischen Ursprungs der longobardischen Bandornamentik macht der französische Forscher geltend, daß sich ihre Denkmäler in den Königsstädten der Lombardei, Pavia und Mailand, viel spärlicher vorfinden als in Como, Ventimiglia u. a. kleinen Ortschaften oder Landkirchen. Der Tatbestand ist richtig und nicht ohne Bedeutung, nur darf man nicht vergessen, daß die Zerstörung, zumal so schlichter Arbeiten, an schicksalsreichen Kulturstätten am gründlichsten vor sich zu gehen pflegt. Andrerseits aber ist es verständlich, daß der höfische Geschmack in der Blütezeit des Longobardenreichs einer auf Nachbildung antiker und byzantinischer Formen, nämlich gewisser Ranken, des Perlstabs, des laufenden Hundes, des Strickornaments u. dgl. mehr (Anm. 9) gerichteten, reicheren Zierkunst zugewandt erscheint. Die Flechtmuster gewannen ihre größte Verbreitung und volle Ausbildung erst nach der Zertrümmerung des angestammten Königtums. Sie sind jedoch schon viel früher in einem anderen Gebiet, das einzelne kleinere longobardische Fürstensitze umschloß und als ein Hauptherd der germanischen Einwanderer anzusehen ist, in Friaul, sehr verbreitet und vor allem in Cividale reichlich vertreten. Gibt es da nicht zu denken, daß eben diese Verzierungsweise sich in der späteren Volkskunst erhält und weiter entwickelt?

Eine abstrakte, halbgeometrische Kunst nennt Mâle die longobardische Bandornamentik und deutet damit schon auf die Quelle hin, aus der die oberitalienischen Steinmetzen (maestri Comacini) alles geschöpft haben sollen, — auf den Orient. Es wäre in der Tat nicht verwunderlich und ist an sich richtig, daß gerade die adriatische Nordostecke Italiens durch Vermittlung des Exarchats den orientalischen Formenschatz am bereitwilligsten aufgenommen hat. Daß die neue ornamentale Stilbildung ihren Ausgang zum guten Teil von solchen entlehnten und von einzelnen überkommenen Motiven der Antike nimmt, soll auch keineswegs bestritten

werden. Wir werden jedoch Gewicht darauf legen müssen, ob zwischen den vermeintlichen Vorbildern und ihrer Nachahmung nur eine allgemeine Ähnlichkeit besteht oder eine vollkommene Übereinstimmung ihrer Zusammensetzung. Sehen wir uns also die Folge der Muster bei Mâle näher an, die einerseits auf den Steinplatten der italienischen Kirchen, andrerseits ganz oder fast ganz entsprechend auf Denkmälern des Orients vorkommen sollen, obschon die Vergleichung durch das Fehlen genauer Zitate erschwert wird. Die Mehrzahl der Gegenbeispiele findet Mâle in der koptischen Kunst wieder. So wiederholt sich angeblich eine gemalte Bordüre des 5./6. Jahrhunderts aus Bawit, die von einem mit Flechtwerk durchsetzten Kreisgeflecht und darüber fortlaufenden losen Knoten gebildet wird, mit ganz geringen Abweichungen in Como (S. Abondio). Wenn im letzteren Falle das gesäumte doppelte Kreisgeflecht (Stückelberg, a. a. O., Fig. 19) gemeint ist, so bietet wenigstens das Werk von Clédat keine genaue Parallele dazu, sondern nur reichere, aus einfachen und doppelten Wellenbändern und eingeflochtenen Kreisen bestehende ähnliche Bordüren (Anm. 10). Käme es aber auch in Bawit vor, so würde es als ein allgemein verbreitetes Hauptmotiv der altchristlichen Bandornamentik noch gar nichts für den koptischen Einfluß auf die longobardische Kunst beweisen. Ebensowenig vermag aus demselben Grunde zu solchem Beweise das fortlaufende Achtergeflecht zu leisten, das sich in Ventimiglia (und anderwärts), sowie in der Tat auch in Bawit vorfindet (Anm. 11). Dazu kommt die „herrliche", von Kreisen durchflochtene Rautenbordüre in Ventimiglia, Como und Ravenna (Stückelberg, a. a. O., Fig. 21/2), die nach Angabe von Mâle zwei Jahrhunderte früher in Bawit im Relief ausgehauen erscheint (Anm. 12), — abermals ein Muster von ganz typischer, keineswegs auf Ägypten beschränkter Zusammensetzung. Nicht anders steht es mit dem Quadratnetz, das in Sakkarah durch die Ausgrabungen zutage gekommen ist, und das auch in die longobardische Kunst (Mailand, Grado) Eingang gefunden hat, — aber nicht gerade notwendigerweise aus der koptischen herzurühren braucht. Welche engere Beziehung endlich zwischen den mit verflochtenem Blattwerk geschmückten Kapitellen von Sakkarah und Bawit und den mit verschlungenen Kreisen mit Blattfüllung bedeckten Kapitellen von S. Ambrogio in Mailand vorliegt — Mâle sieht den Hauptunterschied nur in der weniger eleganten Form der letzteren —, bleibt mir vollends unverständlich. So ist es mit den behaupteten Entlehnungen der longobardischen aus der koptischen Kunst bestellt. Und wenn wir sie selbst insgesamt zugeben müßten und noch um weitere Beispiele ähnlicher Art vermehren wollten (Anm. 13), so wäre das doch nur eine kleine Auswahl mehr oder weniger gebräuchlicher Typen der ersteren. Ist etwa damit der ganze Reichtum ihres Formenschatzes erschöpft? Keineswegs, — vielmehr ergibt sich für sie ein beträchtlicher Überschuß, dem nichts Entsprechendes in der altchristlichen Kunst des Orients das Gegengewicht hält, auch nicht in der syrischen, auf die wir unten zurückkommen.

Der größere Reichtum der longobardischen Bandornamentik an reizvollen Spielarten konnte wohl den Gedanken aufkommen lassen, daß sie ganz aus eigener Wurzel entsprossen sei, indem die einfacheren Gebilde zu immer verwickelteren Bildungen auswuchsen. Von dem oben genannten schweizer Forscher ist denn auch der Versuch einer solchen Ableitung unternommen worden. Er läßt aus den Schlingen die Flechtornamente (von dem Zweiriemen- bis zum Sechsriemengeflecht) und aus den Geflechten (bzw. Bordüren) auf dem Wege der Reihung die Netze und Gittermuster hervorgehen (Anm. 14). In Wahrheit hat jedoch die Entwicklung nicht diesen logischen Weg genommen. Das beweist schon die

Chronologie der Denkmäler. Nach dieser Auffassung müßten nämlich die Netze erst auf den jüngeren Denkmälern auftauchen. Sie begegnen uns aber ebenso früh, ja anscheinend früher als einzelne Geflechte und manche Schlingen (Anm. 15). Dieser Widerspruch löst sich durch eine andere genetische Erklärung. Was zwingt uns denn überhaupt zur Annahme, daß die gesamte frühmittelalterliche Bandornamentik Italiens entweder aus dem Orient oder von den Longobarden herrühren muß? Warum könnten die Einwanderer nicht einige Motive mitgebracht, andere in Italien vorgefunden oder aus der orientalischen Kunst entlehnt haben? Könnte der sogenannte longobardische Ornamentstil dann nicht aus einer Verquickung dieser verschiedenen Bestandteile entsprungen sein? Ist es doch eine viel zu wenig beachtete Erscheinung, die in der Kunstentwicklung eine sehr wichtige Rolle spielt, daß ähnliche Formen bei ihrem Zusammentreffen verschmelzen, d. h. einander assimilierend —, mitunter aber auch dissimilierend, — beeinflussen. Die Longobarden haben nun in der Tat einzelne von den Grundmotiven der ältesten Steinplatten mitgebracht, — darunter auch solche, die uns im Orient begegnen. Sie gehörten schon zum Gemeinbesitz der germanischen Zierkunst der Völkerwanderungszeit. So kommt z. B. die Achterschleife (bzw. ein daraus gebildetes Achtergeflecht) auf burgundischen Fibeln vor (Anm. 16). Das Zopfgeflecht taucht auf den Goldblattkreuzen, die sich in den longobardischen Gräbern Italiens allenthalben gefunden haben und dafür zeugen, daß der neue Ornamentstil zum mindesten durch den Geschmack der Barbaren gefördert wurde, neben unregelmäßigeren Geflechten auf, die noch durch einzelne Ansätze von Tierfüßen oder Köpfen ihre Herkunft aus der germanischen animalen Bandornamentik verraten (Anm. 17), und findet sich auf dem schönsten Schmuckstück aus Castel Trosino wieder (Anm. 18). Die Longobarden haben es jedenfalls schon aus dem mitteleuropäischen Kunstkreise entlehnt und ebenso offenbar noch ein paar andere Grundmotive. Denn es kommt in eckiger Brechung als kürzeres, geschlossenes, fast quadratisches Gebilde schon auf dem Helmbande des sogen. Helmes Heinrichs des Löwen in Petersburg vor, eines der weit verbreiteten germanischen Spangenhelme (Anm. 18). Die Dekoration ihrer gepreßten Reliefbänder besteht aber bekanntlich aus einem Gemenge spätantiker und orientalischer Elemente (Anm. 19). Wenn wir ferner in der Ornamentik der Keczthely-Gruppe nicht nur das einfache Flechtband, sondern auch die kreuzweise (diagonal) verflochtene Doppelschlinge sowie die einfache und doppelte Achterschlinge und das Achtergeflecht antreffen (Anm. 20), so ist der Schluß kaum abzuweisen, daß die Longobarden alle diese einfachen Motive, die vielfach noch in unveränderter Zusammensetzung auf den ältesten Steinreliefs in Cividale, Venedig u. a. m. (Anm. 21) fortleben, ebenfalls bereits auf ihrer Wanderung durch die ungarische Tiefebene aufgegriffen haben. Daß sie nicht ihrer eignen Erfindung zu verdanken sind, sondern letzten Endes wohl dem pontischen Kunstkreise entstammen, soll keineswegs bestritten werden. Und doch macht es einen gewaltigen Unterschied aus, ob sie in der weiteren Entwicklung des Bandornaments in Italien als Keime einer neuen Musterbildung gewirkt haben oder ob sie mitsamt diesem reicheren Flechtwerk geradeswegs aus dem Orient übernommen sind. Indem Mâle das behauptet, leugnet er die Entwicklung in der longobardischen Zierkunst. Das Gegenteil, nämlich die erste Annahme, trifft jedoch zu. Besonders eines jener Motive war dazu bestimmt, in der longobardischen Ornamentbildung auf italienischem Boden eine entscheidende Rolle zu spielen. Das ist eine Art aus zwei verflochtenen herzförmigen Schleifen bestehender Vierpaßschlinge, der wir bereits auf dem schon erwähnten Sattelzierat aus Castel Trosino begegnen (Anm. 22). In strafferer Stili-

sierung verwandelt sie sich in jenes abgekürzte, eckig gebrochene Zopfgeflecht des Petersburger Helmes, — daraus aber entsteht augenscheinlich durch Reihung und allmähliche Erweiterung und Verknüpfung der gereihten Gebilde das Drei- (bis Sechs)-riemengeflecht, zerfällt doch letzteres, zumal auf älteren Denkmälern noch wiederholt in solche Teilstücke (Anm. 23). Ungleich wichtiger aber ist die Einwirkung, die dasselbe Motiv auf die Ausbildung der Kreisgeflechte ausübt. Hier vollzieht sich in der Tat eine gegenseitige Durchdringung des longobardischen und eines orientalischen Grundelements. Nicht aus der koptischen, wohl aber aus der syrischen Kunst hatte die altchristliche Ornamentik des adriatischen Kunstkreises ein Gittermuster aufgenommen, aus dessen Zersetzung unter diesem dissimilierenden Einfluß der Hauptbestand des longobardischen Bandwerks hervorgeht. Es besteht aus zwei (bis vier) in ihren Achsen gegeneinander um die Länge ihres Radius verschobenen, und einander überschneidenden Kreisnetzen. In reicherer und mannigfaltigerer Zusammensetzung begegnet es uns mehrfach in Syrien (Anm. 24), in einfacherer auf Denkmälern der nordwestlichen Adriaküste (Anm. 25). Die Entwicklung beginnt nun damit, daß in die einander durchdringenden Einzelkreise jene longobardische Vierpaßschlinge hineingesehen und daß sie infolgedessen ihrerseits als ein von einem Kreise durchflochtenes Liegekreuz von lanzettförmigen Doppelschlingen aufgefaßt wird. Das wiederholte Vorkommen dieses Motivs (Anm. 26) als selbständiges Gebilde in der Steinplastik und in anderer Technik bestätigt die Schlußfolgerung. Aber auch innerhalb des Gittermusters ist es zweifellos alsbald hervorgehoben worden, und zwar mittels der Falzung, die das Band durchzieht. Den schlagenden Beweis dafür bietet ein Frühwerk der Kleinkunst. Eine in Monza bewahrte, in Durchbrucharbeit ausgeführte Elfenbeinplatte (Anm. 27), auf der diese es noch nicht, wie in der Masse der Denkmäler, in drei, sondern nur in zwei Streifen aufteilt, läßt, z. B. unter der eingeschobenen Mittelverzierung, deutlich erkennen, wie der Falz nicht den Kreis schließt, sondern, eine Lanzettspitze bildend, in die von beiden Seiten einschneidenden Halbkreise der vertikalen Nebenbahnen übergeht (Abb. 3), das Klischee nach der Zeichnung! An den Stellen aber, wo die letzteren sich mit den folgenden berühren, nehmen die äußeren Kreise magere Rankenbildung an und kreuzen sich mit den Nebenkreisen, um als geschwungenes Band diagonal bis an den Rahmen weiterzulaufen und sich dort in kleinen, eingerollten Windungen zu begegnen. Der damit eingeleiteten Umdeutung des Grundmusters folgt seine Auflösung (Abb. 4), quergelegt auf der Tafel! Erscheint dieses dem Beschauer oder Hersteller nicht mehr aus horizontalen Bahnen von verflochtenen Kreisen, sondern aus Bahnen von Kreuzschleifen mit eingeflochtenen Kreisen oder umgekehrt zusammengesetzt, so kann man einen solchen Streifen leicht aussondern. Dadurch aber entsteht erst ein allgemein verbreitetes Geflecht der longobardischen Ornamentik (Abb. 5 u. 6). Andrerseits lassen sich auch je zwei einander mit ihrem Bogen berührende, nach oben und unten geöffnete Halbkreise zweier benachbarten Bahnen durch Verflechtung zusammenfassen, was ein anderes sehr gebräuchliches Flechtband ergibt, in das sich auch die gedrückte Achterschleife leicht hineinsehen läßt. Durch weitere horizontale Aufteilung kann daraus endlich ein Halbkreisgeflecht abgeleitet werden, das zwar als selbständige Borte kaum Verwendung findet, aber nicht selten den Randabschluß der Netze bildet. Mit diesen wenigen Motiven, die gelegentlich mit dem Rautengeflecht antiker oder orientalischer Herkunft oder auch mit dem Quadratnetz mannigfaltige Verbindungen eingehen, weiß die longobardische Zierkunst jeden Rahmen zu füllen. Ihre Erfindungskraft erschöpft sich in der Anpassung solcher Verbindungen an den gegebenen Flächenraum.

Was wird mit alledem bewiesen und was ist an dieser Entwicklung germanisch? — So könnte Mâle nun zweifelnd fragen, ohne den Vorgang selbst bestreiten zu wollen. Die Grundlage dieser ganzen Dekoration bilde ja doch nach meinen eigenen Darlegungen das syrische Kreisnetzgitter, seine Zersetzung aber könnte sich ebensogut unter den Händen von eingesessenen italienischen Steinmetzen vollzogen haben. Freilich, — wenn nur jene Urmotive, welche die Anregung dazu gegeben haben, nicht auf den longobardischen Schmuckstücken vorlägen! Die Dinge stehen eben doch so, wie ich sagte: es treffen zwei Kunstströmungen zusammen, aus deren Durchdringung die neue Ornamentik hervorgeht. Und sie entspringen einem grundverschiedenen Kunstwollen. Bei allem Reichtum syrischer und koptischer Bandgeflechte wirkt doch in ihnen der Bewegungstrieb nicht allzu stark. Zumal die unendlichen Muster stellen geschlossene, im Gleichgewichtszustande beharrende Systeme dar wie jenes Kreisnetzgitter. In den Neubildungen aber setzt sich derselbe echt germanische Bewegungszug durch, der sich schon in der nord- und mitteleuropäischen Tierornamentik mit ihrer Freude am Durchschieben und Verknüpfen der zum Bandwerk auseinandergezogenen und willkürlich gereckten Glieder ausspricht. Diese Neigung bemächtigt sich auch der Vorbilder und ihre Umgestaltung bezweckt nichts anderes als die Blickbewegung anzuregen und zu leiten. Es herrscht ein ganz anders bewegtes Leben im longobardischen Bandornament, dessen Gesetz sich dem Beschauer nicht unmittelbar, sondern erst nach aufmerksamer Verfolgung der Zusammenhänge enthüllt. So spielt sich auf italienischem Boden innerhalb eines aus fremder Hand überkommenen Formenschatzes eine gleichartige Entwicklung ab, wie sie im Norden im Laufe des 8. und 9. Jahrhunderts zur Entstehung des reinen Bandwerks hinführt. Und die Vorliebe für gestraffte unnd scharf gebogene Gebilde tritt hier wie dort in der ausgiebigen Verwendung der lanzettförmigen spitzen Schleife hervor, die in Italien aus dem durchflochtenen Viertelkreis entsteht, in der nordeuropäischen Zierkunst aber in ganz anderen Flechtmustern auf germanischen Fundstücken ein bevorzugtes Motiv bildet (Anm. 28).

Ziehen wir also die Folgerungen aus unserer Betrachtung. Das Entscheidende in der Frage nach der Kunstbegabung eines Volkes oder einer Rasse wird auch der französische Fachgenosse schwerlich schon in der Tatsache der Entlehnung der einzelnen Motive und Vorbilder erkennen. Wo gibt es im europäischen Kulturkreise eine Kunst, die ganz aus eigenem Boden gewachsen ist, — wie anscheinend die ägyptische oder die mittelamerikanische. Anleihen haben die Griechen beim Orient in der archaischen Stilphase gemacht. Von Byzanz her ist die mittelalterliche französische Kunst vielleicht noch stärker befruchtet worden als die deutsche. Ohne die italienische Renaissance hätte die französische wahrscheinlich eine ganz abweichende Entwicklung genommen. Nicht darauf kommt es an, sondern einzig und allein auf das, was ein Volksstamm aus den entlehnten Formen zu gestalten vermag. Das wird mir auch Herr Mâle nach seinem oben angeführten Ausspruch zugeben. Und einen hohen Reiz spricht er der longobardischen Ornamentik, wie wir sahen, keineswegs ab. Wie kommt es nun, daß die Longobarden, abgesehen von der Ornamentik, nichts Erhebliches in der bildenden Kunst geschaffen zu haben scheinen? — So wenig freilich ist es nicht einmal gewesen, wenn wir die Fülle der phantastischen dekorativen Tierplastik nicht übersehen, die sich seit dem 11. Jahrhundert an den Kirchenportalen und Fassaden von S. Michele, S. Pietro in Ciel d'oro u. a. m. in Pavia und in der übrigen Lombardei entfaltet und von hier nach Mittel- und Unteritalien ausstrahlt. Oder sind das alles Erzeugnisse der wieder

erstarkenden lateinischen Rasse, die ein so ganz anderes Gesicht tragen als die vorchristliche Kunst Italiens, — oder etwa etruskische Neuschöpfungen? Die höhere Kunst im alten Longobardenreich, und sie war zweifellos viel reicher als uns die dürftigen Trümmer, wie z. B. das Ciborium von S. Ambrogio oder der Figurenfries von S. Maria del Valle in Cividale, ahnen lassen, mag immerhin noch in einer ziemlich barbarischen Formensprache oder wie der letztere in viel stärkerer Abhängigkeit von ihren griechischen Vorbildern befangen geblieben sein. Damit aber ist noch lange nicht bewiesen, daß es diesem Stamme oder der gesamten germanischen Rasse an jedem eigenartigen Kunstwollen fehlte. Vielmehr gibt das longobardische Kunstschaffen gerade die wertvollsten Aufschlüsse über seine besondere Richtung. Und hier ersteht mir ein Zeuge aus der französischen Wissenschaft, — nicht etwa Courajod oder ein anderer von Mâle so zuversichtlich bekämpfter Vertreter der Anschauung, daß die germanische Phantasie auch in der französischen Kunst des Mittelalters die wahrhaft treibende Kraft gewesen sei, — sondern ein Psychologe.

Théodule Ribot hat in seinen grundlegenden Untersuchungen über die künstlerische Phantasietätigkeit zwei typische Hauptrichtungen derselben festgestellt und mit den Namen der „plastischen" und der „zerfließenden Einbildungskraft" (imagination plastique und imagination diffluente) belegt (Anm. 29). Da von den entsprechenden deutschen Ausdrücken der eine für uns einen engeren, der andere einen zu unbestimmten Begriff bezeichnet, will ich hier lieber, wie schon an anderer Stelle (Anm. 30), von „anschaulicher" und von „schweifender Einbildungskraft" sprechen. Für die erstere sind die Anschaulichkeit der Vorstellungen und die gegenständlichen Beziehungen ihrer assoziativen Verbindungen vorzugsweise maßgebend, während deren Gefühlsbetonung schwach bleibt. Die bildende Kunst bietet ihr daher das weiteste Feld der Betätigung, doch greift sie auch in die Dichtung und sogar in die Musik hinüber. Die schweifende Einbildungskraft arbeitet mit weniger klaren Anschauungsbildern, deren Verknüpfung sich unter der Vorherrschaft eines viel stärkeren subjektiven Gefühlslebens vollzieht, aber eine losere und einfachere, wenngleich sehr mannigfaltige, Zusammensetzung gewinnt. Ihr Hauptgebiet umfaßt die musischen Künste, doch ist sie von den bildenden keineswegs ausgeschlossen, — zumal von der Ornamentik.

„War in der dichterischen Sprache das bedeutungsvolle Wort, der wichtige Begriff oder Gedanke die Unterlage aller Formengebung usw., so sind es in der Kunst, die zunächst nur ornamental schafft, gewisse einfache Motive, durch deren Verflechtung und Durchdringung der Charakter der urzeitlichen Ornamentik bestimmt ist usw. Aber welche Mannigfaltigkeit wird erzielt durch die Art ihrer Verwendung usw. So entstehen phantastisch wirre Muster, deren Rätsel zum Nachgrübeln reizen, deren Gerinnsel sich zu meiden, zu suchen scheinen, deren Bestandteile gleichsam empfindungsbegabt, in lebendig leidenschaftlicher Bewegung usw. Sinn und Auge fesseln." So hat ein deutscher Geschichtsforscher fast ein Jahrzehnt vor dem Erscheinen der psychologischen Untersuchungen von Ribot die germanischen Kunstanfänge gekennzeichnet (Anm. 31). Ist nicht mit diesen Worten das Vorwalten der schweifenden Phantasiefähigkeit im frühesten Kunstschaffen der Germanen klar ausgesprochen? Auch hat Lamprecht bereits darauf hingewiesen, daß der gleiche Gestaltungstrieb in der weiteren Entwicklung der deutschen Kunst immer wieder zum Durchbruch kommt, in der Tierornamentik der Völkerwanderungszeit so gut wie in der romanischen Zierkunst, in die die aus jener entstehende mitteleuropäische Bandornamentik mit ihren Ausläufern einmündet. Dieselbe Er-

kenntnis gibt uns auch den Schlüssel zum Verständnis der longobardischen ornamentalen Stilbildung an die Hand. Es ist das lebhafte Verlangen nach rhythmischer Bewegung und subjektivem Gefühlsausdruck, was in Italien die Umbildung der entlehnten spätantiken und orientalischen Motive bewirkt hat, — das Übergewicht der schweifenden Einbildungskraft im germanischen Kunstwollen. Auf ihm beruht andrerseits die Überlegenheit des deutschen Volkstums im musikalischen Schaffen, die auch Mâle uns schwerlich bestreiten kann. Dagegen wollen wir ihm willig zugestehen, daß die germanische Phantasie von Haus aus nach der Seite der anschaulichen Einbildungskraft weniger reich begabt ist und daß sich daraus die häufigen Entlehnungen und die Anlehnung erklären, die sie im Mittelalter anfangs bei der altchristlichen und byzantinischen und später bei der französischen Kunst sucht. Allein, damit ist nicht gesagt, daß es ihr an jeder Eigenart auf diesem Gebiet fehlt. Vielmehr weiß sie die fremden Vorbilder mit ihrem starken Ausdrucksstreben tiefer zu beseelen. So gewinnen ihre Schöpfungen, — ich denke vor allem an die Stiftergestalten des Naumburger Domes — schon in den Anfängen der Gotik etwas, was den mehr im Typischen beharrenden, wenn auch noch so herrlichen, gleichzeitigen französischen Bildwerken nicht im gleichen Maße eignet: — Individualität und persönliches Leben. Und das gibt auch der reifen deutschen Gotik in den darstellenden Künsten ihr eigentümliches Gesicht. Erblüht sie während des hohen Mittelalters in gesonderten Kunstkreisen, deren Beziehung zu gewissen französischen Schulen noch deutlich erkennbar bleibt durch das Schaffen einzelner namenloser Meister, so vollzieht sich in der Folge zwischen ihnen ein Ausgleich, der mit der wachsenden Kultur auch ein allgemeines Erstarken der anschaulichen Einbildungskraft herbeiführt. Denn in jeder Rasse sind beide Phantasietypen jederzeit vertreten, ihre Entfaltung aber wird in hohem Grade durch die äußeren allgemeinen Voraussetzungen bedingt. Und so setzt um Mitte des 15. Jahrhunderts jener Aufschwung der deutschen Kunst ein, der in der Graphik, Malerei und Holzplastik ihre Eigenart zur Vollreife erhebt, die den Vergleich mit der italienischen und altniederländischen, geschweige denn mit der gleichzeitigen französischen Kunst an selbständiger Kraft der Gestaltung nicht zu befürchten hat. In Dürers und Grünewalds Schöpfungen durchdringen sich schweifende und anschauliche Einbildungskraft auf das fruchtbarste, und in Holbein besitzen wir gar einen Großmeister von stärkster anschaulicher, ja geradezu „plastischer" Phantasiebegabung. Erst die allzu bereitwillige Hingabe an die südländische Formenschönheit wird der deutschen Renaissance verhängnisvoll und führt zur „Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert", die wiederum ein deutscher Forscher, — ohne Ribots Gesichtspunkt aufzunehmen und doch — ganz im Sinne desselben zu erklären gewußt hat (Anm. 32).

* * *

Ich habe versucht, die von Mâle aufgerollte Frage sachlich zu beantworten. Hätte ich zur Sache nichts beizutragen gehabt, so hätte ich zu seinen blinden Ausfällen geschwiegen. „Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun", lautet ein bekannter Ausspruch Richard Wagners. Meine Aufgabe ist erfüllt und ich darf das Wort einem anderen Fachgenossen überlassen, der dem französischen Forscher eine sachliche Antwort zu geben hat.

Anmerkungen:

(1) H. Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei. Berlin 1886, S. 33/4 und die Trierer Adahhandschrift, 1890, S. 69; J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland d. K. Gesch. Leipzig 1903, S. 208 ff. und Der Dom zu Aachen. Leipzig 1904, S. 308 ff.; W. Vöge, Repert. f. K. Wiss. 1902, XXV, S. 101.

(2) Auf dem Boden dieser Anschauung stehe ich schon seit meiner Leipziger Dissertation und habe selbst die Vorbilder der tierköpfigen Evangelisten von Gellone zwar nicht, wie Mâle vergeblich in der koptischen, wohl aber in der syrischen Kungesucht; vgl. Cherubim, Throne usw. und Seraphim-Altenburg. 1894, S. 44.

(3) Vgl. die vorhergehenden Ausführungen von Supka und Götze und das grundlegende Werk von B. Salin, Die altgermanische Tierornamentik, übers. von J. Mestorf. Stockholm 1904, sowie A. Schmarsow, Jahrb. d. Kgl. Preuß. K. Samml. 1911, XXXII, S. 88 u. S. 143 ff. mit abweichender Auffassung der Entwicklung.

(4) E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik. Kempten und München 1896, dem M. G. Zimmermann, Oberital. Plastik, Berlin 1897, S. 1 ff. und A. Haupt, Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, Braunschweig 1909, S. 158 ff. mehr oder weniger gefolgt sind.

(5) Stückelberg, Die longobardische Plastik. 2. Aufl. Kempten und München 1909, nach der hier zitiert wird.

(6) Stückelberg, a. a. O., S. 43 ff.

(7) Strzygowski, a. a. O. sowie Mtsh. f. K. Wiss. 1908, 1, 1, S. 26; H. v. d. Gabelentz, Mittelalterl. Plastik Venedigs. Leipzig 1903, S. 74 ff. und S. 88; S. Guyer, Die christl. Denkmäler usw., S. 99; J. Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Braunschweig 1905, I, S. 674 ff.

(8) Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke d. christl. Epochen. 2. Aufl. Berlin 1911, Bd. III, 2 S. 8/9 und Amtl. Berichte 1914, XXXV, Nr. 8, Sp. 248.

(9) Richtiger als Stückelberg, a. a. O., S. 37 ff. hat hier in mancher Beziehung schon Zimmermann, a. a. O., S. 7 gesehen.

(10) Clédat, Le monastère de Baouit. Mém. et mon. de l'Inst. fr. d'archéol. au Caire. 1904, Taf. X und LXXVI/VII.

(11) Stückelberg, a. a. O., Fig. 15 u. a. m. und Clédat, a. a. O., Taf. XX.

(12) Der Hinweis fehlt, — Clédat, a. a. O., Taf. LXXIII, gibt nur ein aus abwechselnden Kreisen und Rauten bestehendes gemaltes Geflecht wieder.

(13) So erinnert ein durch Rautenschlingen und gereihte Kreise verbundenes Geflecht aus zwei Reihen fortlaufender Herzschlingen bei Clédat, a. a. O., Taf. LX, 2 an manche longobardischen Muster, doch ist nicht nur die rundliche Bildung der Schleifen von der charakteristischen spitzen Form in den letzteren verschieden, sondern auch die ganze Zusammensetzung des Flechtwerks wiederum eine völlig abweichende. Auch das eckig gebrochene, mehrreihige Zopfgeflecht bei Clédat, a. a. O., Taf. LXXXIV, XCIV und XCVI weist nur eine zufällige Ähnlichkeit mit dem longobardischen Vier- und Fünfriemen geflecht auf, dessen Entstehung aus einem einfacheren Grundmotiv für uns noch erkennbar ist (siehe weiter unten).

(14) Stückelberg, a. a. O., S. 17 ff. und 1. Aufl., S. 33 ff.

(15) So gewinnt z. B. die seltene Dreipaßschlinge erst spät ihre typische Ausgestaltung, wenngleich ein ähnliches Gebilde schon in den Funden von Castel-Trosino vorkommt; Venturi, Storia dell' arte ital. Fig. 64. Ihre Entstehung aus dem Halbkreisgeflecht läßt sich auf einer Schranke in Assisi, auf der sich die unvollkommene neben der ausgebildeten Form vorfindet, noch deutlich erkennen; vgl. Cattaneo, L'architettura in Italia dal sec. VI al Mille circa. Venezia 1888, Fig. 102.

(16) Stückelberg, a. a. O., 2. Aufl., S. 31, Fig. 32.

(17) Vgl. Venturi, a. a. O., II, S. 57/8, Fig. 48/9 sowie ganz ähnlich auf den Fibeln von Cividale, Fig. 34 u. 37.

(18) Venturi, a. a. O., S. 76, Fig. 64; E. v. Ubisch und O. Wulff, Jahrb. der Kgl. Preuß. K. Samml. 1903, S. 241, Fig. 11.

(19) Vgl. zu dieser Denkmälergattung außer meinem o. a. Aufsatz besonders R. Hennig, Der Helm von Baldenheim. Straßburg 1907, S. 19 ff. und M. Ebert, Prähist. Zeitschr. 1909, I, 65 ff., deren Folgerungen mir nicht durchweg zwingend erscheinen.

(20) Hampel, a. a. O., II, S. 183 ff. u. III, Tafel 149/50.

(21) So z. B. auf den beiden Steinsärgen aus Murano im Kaiser Friedrich-Museum; vgl. Beschr. d. Bildw. d. christl. Epochen. 2. Aufl. Bd. III, 2, Nr. 1714/5.

(22) Venturi, a. a. O., Fig. 64 auf dem rechten Bügelansatz und in unregelmäßigerer, reicherer Verschlingung an entsprechender Stelle links.

(23) So z. B. in Mailand (Pfeilersockel in S. Lorenzo), Como, in S. Vittorito, Aquileja und Spalato; vgl. Monti, Storia ed arte della prov. di Como. 1902, S. 85; P. Piccirilli, Arte 1904, VII, S. 406; Stückelberg, a. a. O. 2, S. 24, Fig. 13.

(24) M. de Vogüé, Syrie centrale II, Taf. 81, Fig. 3 (danach unsere Abb. 1) und in freierer Umbildung daneben rechts, in dieser sowie in Vermischung mit Nebenmotiven auch Taf. 43, Fig. 1 und Taf. 50, Fig. 1/2 u. 5.

(25) Vgl. den von mir in den Amtl. Ber. 1914, XXXV, Nr. 8, Sp. 248, Abb. 133 veröffentlichten Kindersarkophag (aus Ravenna) und die Fensterverschlußplatte von Pola bei Haupt, a. a. O., S. 100, Abb. 61.

(26) Auch Stückelberg, a. a. O., S. 20 erkennt darin (Motiv 18) eine Weiterbildung (von Motiv 16) und bietet neben anderen den von ihm erwähnten als Probe ein anschauliches Beispiel (danach unsere Abb. 2). In dieser klassischen Stilsierung (von Fig. 6 bei Stückelberg) findet es sich auf einem Bronzebeschlag oberitalienischer Herkunft im K. Friedrich-Museum und als Symbol des Cherubwagens auf dem Elfenbein von Rambona wieder; Beschr. d. Bildw. d. christl. Epochen, 2. Aufl., III, 2, Nr. 1953.

(27) Venturi, a. a. O.; Stückelberg, a. a. O., S. 64, Fig. 82.

(28) Vgl. ein solches aus der letzten Zeit von den Hebriden, veröffentlicht von James Curle F. S. A The Burlington Magazine, London 1916, Nr. CLXII, vol. XXIX, S. 241 ff., Taf. 1, Fig. 1 u. 2. Auf den ersten Blick glaubt man longobardische Muster zu erblicken, bei näherem Zusehen aber läßt sich bei ganz gleichartiger Geschmacksrichtung dennoch keine Übereinstimmung in den Verschlingungen feststellen.

(29) Th. Ribot, L'imagination créatrice. Paris 1900.

(30) Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1917, XII, S. 19 ff., wo ich auch schon auf die Bedeutung der zweiten Phantasierichtung im germanischen sowie im semitischen Kunstwollen eingegangen bin.

(31) K. Lamprecht, Deutsche Geschichte. Berlin 1891, I, S. 178. Die Parallele mit der Betätigung der germanischen Sprachphantasie ist unlängst eindringlicher erörtert worden von Schmarsow, a. a. O. S. 114 ff.

(32) G. Dehio, Archiv f. Kulturgesch. 1914, XII, S. 12 ff.

DR. RUDOLF KAUTZSCH, ORDENTLICHER PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT FRANKFURT A. M.

Ich gestehe, daß ich nur mit Widerstreben der Aufforderung gefolgt bin, mich über Emile Mâles „Studien" zu äußern. Ich war der Meinung, die Unehrlichkeit des französischen Forschers, den wir früher geachtet haben, sei so groß, seine Böswilligkeit so offenkundig, daß man auf diesen Erguß eines irren Hasses (vgl. S. 399 über die Langobarden!) nicht sachlich antworten dürfe. Das wäre viel zu viel Ehre! Wenn ich nun dennoch einer wiederholten Anregung nachgebe und einiges zur Kritik vorbringe, so wende ich mich damit nicht an Herrn Mâle, sondern an solche Leser, denen es um die Sache zu tun ist.

Die erste Unehrlichkeit Mâles ist die Beschränkung der „Studien" auf das Mittelalter. Wir werden belehrt: „was für das Mittelalter zutrifft, stimmt auch für die neuere Zeit." Kein Wort mehr. Und dabei soll man sich beruhigen?! An wen wendet sich denn der Verfasser eigentlich? Ist die Unwissenheit in Frankreich so groß, daß nicht auch dort jeder Leser sofort fragen sollte: Und Schongauer, Pacher, Dürer, Grünewald, Altdorfer, Holbein? Und Stoß, Riemenschneider, Fischer, Kraft und alle die anderen? Sind die auch alle „Nachahmer"? Und der deutsche Barock, dessen Selbständigkeit sogar die französischen Zeitgenossen erkannten?! Ist das alles nichts? Nein — so leicht ist es nun schließlich doch nicht, die „Ergebnisse" der mittelalterlichen Studien Mâles auch in den nachmittelalterlichen Zeiten bestätigt zu finden. Und weil Emile Mâle das wenigstens dunkel ahnte — wirkliche Kenntnis der deutschen Kunst dürfen wir ja nach den Proben, die er von seinem Wissen gibt, nicht bei ihm voraussetzen — deshalb half er sich mit jener frivolen Wendung.

Hat man das einmal erkannt, dann wundert man sich nicht, derselben Unehrlichkeit auf Schritt und Tritt wieder zu begegnen, ebenso im Verschweigen von allem, was nicht zu seiner These paßt, wie im Auslegen der Tatbestände, wie im Zitieren. Ich will im Folgenden einige Punkte herausgreifen, wie ich sie mir beim Lesen notiert habe. Auf eine erschöpfende Widerlegung gehe ich dabei natürlich nicht aus.

Da ist zunächst und vor allem der ganze Begriff der „Nachahmung". Natürlich wird einzelnes, zu Zeiten auch vieles in Deutschland von auswärts übernommen. Geben wir es ruhig zu: wir sind immer williger gewesen, von unseren Nachbarn zu lernen, wohlgemerkt, soweit es sich um Fragen der Form handelte. Aber erstlich ist das durchaus nur ein relativer Unterschied, der uns von den anderen abhebt. Auch die anderen haben voneinander dies und jenes entlehnt. Und gerade in Frankreich ist die Abhängigkeit vom Ausland, von Italien, zu Zeiten viel stärker gewesen, als bei uns: die Kunst des 16. Jahrhunderts ist dort viel italienischer als die unsere gewesen, und die ganze französische Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts steht in viel engerem Zusammenhang mit der klassischen Architektur Italiens als der deutsche Barock. Aber freilich, was bei uns „Nachahmung" heißt, das nennt Mâle in Frankreich „brüderliches Zusammenwirken mit Italien". Er schätzt seine Leser sehr tief ein. In Wirklichkeit kommt es doch allein darauf an, was aus den einzelnen Motiven wird. Es ist natürlich außerordentlich billig, zu sagen, der kleeblattförmige Grundriß der Kölner Chöre ist lombardisch. Ebenso

gut kann man den Querschnitt der gotischen Kathedrale orientalisch nennen, weil er basilikal ist. Die Hauptsache ist doch, daß nichts den Kölner Chorbildungen vom Anfang des 13. Jahrhunderts Vergleichbares in der Lombardei zu finden ist. Und weiter: wenn der Meister des Straßburger Langhauses von St. Denis ausgeht, so tut er damit vollkommen dasselbe, was seine französischen Zeitgenossen taten: auch sie hielten sich allermeist an dasselbe glänzende Vorbild. Und so ist es natürlich immer und überall in solchen großen Zusammenhängen. Jeder steht auf den Schultern seiner Vorgänger, und die Frage kann nur sein, ob und wie weit er über sie hinaus gelangt. In dieser Hinsicht habe ich zum Thema der deutschen Gotik weiter unten noch einiges zu sagen.

Nun ein paar Einzelheiten. Das Urteil über die Kunst der Völkerwanderungszeit und der Merowinger muß ich Berufeneren überlassen. Immerhin hat mir, dem Laien auf diesem Gebiet, die durchsichtige Bescheidenheit Mâles Freude gemacht. Die „romanischen Gallier", auch „reine Franzosen" genannt, haben immerhin auch nichts anderes fertig gebracht, als die Art und Kunst der wenigen eingedrungenen „Barbaren" weiter nachzuahmen. Oder sollte es im 6. und 7. Jahrhundert eine autochtone französische Kunst gegeben haben, die wir in Deutschland bisher übersahen?! Wir sind bereit, uns belehren zu lassen. Es zeugt auch hier wieder von recht harmloser Genügsamkeit, daß die ehrwürdige Gelahrtheit eines Fustel de Coulanges aufgeboten werden muß, um die Boches zu bekämpfen. Herr Mâle hätte sich doch vorsichtigerweise erst noch einmal bei seinen französischen Kollegen von der Geschichte erkundigen müssen, wie man heute über den Genannten urteilt. Vielleicht hätte er dann doch dem Satz vom unveränderten Charakter der gallischen Rasse eine etwas andere Fassung gegeben.

Aber wenden wir uns der Karolingischen Kunst zu. Da steht es doch so: über den Anteil der einzelnen Teile des großen Reichs an der Entwickelung der Baukunst wissen wir sehr wenig. Sicher hatte die westfränkische Hälfte ihrer älteren Geschichte zufolge mehr zu bedeuten, als die ostfränkische. Welcher Rasse aber die eigentlich schöpferischen Geister waren, darüber läßt sich vorläufig gar nichts sagen. Der einzige aus dem Kreise des großen Kaisers, von dessen Bauverstand ausdrücklich die Rede ist, Einhard, war sicher kein Gallier. So ist es denn auch noch ganz unsicher, wo und wie die doppelchörige Anlage, wo und wie die sogenannten Westwerke sich bildeten. Effmanns höchst interessantes Buch über Centula[1]) kennt Mâle natürlich nicht. Darnach hat Centula eben gerade nicht zwei einander im wesentlichen entsprechende Chöre, sondern an der Westseite eine besondere Salvatorkirche, die weit eher als Westwerk zu bezeichnen ist, gehabt. Damit werden alle Schlüsse Mâles hinfällig. Es ist natürlich trotzdem möglich, daß die erste wirklich doppelchörige Anlage im Westfrankenreich stand. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß die Baubewegung im ganzen karolingischen Reich um 800, soweit wir heute wissen, einheitlich war, und daß an ihr das Ostfrankenreich, also Deutschland, hervorragenden schöpferischen Anteil hatte. Die deutsche Forschung hat sich mit dieser Baubewegung in neuester Zeit eingehender beschäftigt, ohne jede Spur von Voreingenommenheit, wie namentlich Effmanns ausgezeichnete Arbeiten beweisen. Und sie wird so fortfahren. Emile Mâle hätte besser getan, sich um diese Dinge erst einmal etwas genauer zu kümmern. Mit seinen höchst oberflächlichen Bemerkungen rührt er überhaupt noch nicht einmal an die wirklichen Probleme, die uns die Geschichte der karolingischen Baukunst

(1) W. Effmann, Centula-St. Riquier. Münster 1912.

vorläufig noch aufgibt. Jeder Versuch, dem späteren Frankreich oder Deutschland die entscheidende Rolle in dieser Entwicklung zuzuschreiben, ist einstweilen völlig verfrüht.

Gleich unzulänglich ist nahezu alles, was Mâle über die romanische Kunst sagt. Das Langhaus von Gernrode soll aus dem 12. Jahrhundert sein. Warum? Weil Rivoira es versichert, Rivoira, der doch längst, selbst bei seinen Landsleuten, als nur sehr vorsichtig zu genießender Gewährsmann gilt. Nein, Gernrode ist aus dem 10. Jahrhundert und ist ein Hauptbeispiel für die deutsche Neigung, formlose Massen zu gruppieren, unübersichtliche Reihen zu rhythmisieren. Ich komme gleich darauf zurück. Dann der Stützenwechsel. Wir haben ihn natürlich nicht erfunden — welcher neuere deutsche Forscher hätte denn das behauptet?! Aber wir haben ihn sehr wahrscheinlich auch nicht von der Lombardei erhalten, jedenfalls nicht erst im 10. Jahrhundert, wie Mâle glauben machen will. Er weiß natürlich wieder nichts vom karolingischen Atrium in Aachen, das den schönsten Stützenwechsel aufwies.[1]) Das Motiv gehört ganz gewiß im Norden schon der karolingischen Kunst an, und entscheidend ist allein, wo und wie es verwertet wurde. Da bleibt aber trotz Mâle bestehen, daß die deutsche romanische Kunst mehr damit anzufangen gewußt hat als die französische. Und weil das ein interessanter Punkt ist, will ich kurz darauf eingehen. Mindestens seit Dehio und v. Bezold, die Mâle doch so gerne zitiert, hier aber natürlich verleugnet, wissen wir, daß sich die romanische Baukunst gegenüber der altchristlichen dadurch auszeichnet, daß die undurchgebildete, formlose Masse des Baues in klar voneinander gesonderte Baugruppen zerlegt wird, daß die einzelnen Baugruppen, West- und Ostseite, gegliedert, im Aufbau proportional abgestuft werden, daß auch in der Aufteilung des Innenraums ein Streben nach übersichtlicher Gliederung, nach einfachen, deutlich erkennbaren Raumverhältnissen hervortritt. Das lateinische Kreuz, der quadratische Schematismus, der Stützenwechsel, gehören in diesen Zusammenhang, wie die reichen Turmgruppen der rheinischen und anderer Kirchen. Diese ganze Richtung ist nun in Deutschland stärker, als in Frankreich. Sie fehlt auch dort nicht; sie hat aber ganz zweifellos in Deutschland glänzendere Ergebnisse gehabt. Sächsische und rheinische, aber auch andere Kirchen sind die Zeugen. Und damit hängt nun zweierlei zusammen, was der jüngeren deutschen romanischen Baukunst ihren eigenen Stempel gibt. Einmal ein unleugbarer Sinn für reiche und große Raumwirkung. St. Maria auf dem Kapitol in Köln, die jüngeren Kölner Kirchen, die Vierungen mit den lichterfüllten Kuppeln in Speier und Mainz (und zwar so schon in den Tagen Heinrichs IV! siehe darüber unten), die Raumweite westfälischer und sächsischer Kirchen des frühen 13. Jahrhunderts, das alles gibt Kunde von derselben Grundabsicht. Und das andere ist die Freude an der malerischen Ausgestaltung des reichgegliederten Außenbaues. Es sind dieselben Kirchen, die diese Freude beweisen. Und ganz besonders am Rhein ist die Rücksicht auf die bildhafte Wirkung der mit außerordentlicher dekorativer Pracht ausgestatteten Fassaden und Chöre so offensichtlich, daß es schlechterdings nich zu verstehen ist, wie man die Eigenart und den Reiz, die die deutsche Baukunst in diesen beiden Stücken zu erreichen weiß, verkennen kann.

Mâle sucht solche Leistungen damit zu entwerten, daß er die reichen Turmgruppen z. B. der großen mittelrheinischen Dome als Altertümlichkeit, als ewige Wiederholung eines karolingischen Schemas hinstellen möchte. Das ist natürlich Unsinn. Da Deutschland selbstverständlich die andere Art, die schlichte zwei-

(1) Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege in der Rheinprovinz III, 1898, S. 7.

türmige Eingangsfassade auch kennt (Limburg a/H. usw.), so muß man eben die besondere künstlerische Absicht zugeben, wenn man findet, daß in Mainz, in Worms und so fort noch im 13. Jahrhundert immer wieder ältere Westchöre in großen und besonders reich ausgestatteten Neubauten wieder auflebten. Es handelt sich dabei wirklich um eine Äußerung deutscher Sonderart. Wir sind viel zu bereit gewesen, nach einem schnell fertigen Schema in der Gotik die Erfüllung mittelalterlicher Baukunst schlechthin zu sehen. Das ist sie nicht. Sie ist eine Lösung, eine Möglichkeit, nicht mehr. Der ganze Süden Frankreichs befand sich gegen 1200 auf Wegen, die weit ab von der Gotik führten. Dasselbe gilt von der deutschen Baukunst. Sie will etwas anderes, als Gotik; das kann man doch nicht Rückständigkeit nennen. Die auf Großräumigkeit und malerische Wirkung gerichtete Absicht ist doch an sich genau ebenso berechtigt, wie die auf die Gotik zielende. Warum die Gotik schließlich siegte, das ist eine Frage, die ihre eigene Antwort fordert.

In diesen grundsätzlichen Fragen völlig verblendet und von der Gotik hypnotisiert kann Mâle seine Scheinbeweise auch im einzelnen nur mit Hilfe zahlreicher kleinerer und größerer Irrtümer durchführen. So sind die Zwerggalerien nicht erst um 1150, sondern schon beträchtlich früher, höchst wahrscheinlich schon um 1100 in sehr ausgebildeter Gestalt in Deutschland bekannt gewesen. Das erste datierte Beispiel ist die Galerie der Gothard-Kapelle in Mainz (vor 1137). So will Mâle Glauben machen, es gäbe in Deutschland nur Würfelkapitelle, keine dekorierten Kapitelle innerhalb der romanischen Baukunst, was einigermaßen grotesk ist. So soll Frankreich „von allen Nationen des Westens allein es verstanden haben, das Problem der gewölbten Kirche zu lösen". Die Wölbungen der Lombardei und die der mittelrheinischen Dome sind „gotisch" (!); und zwar haben die französischen Zisterzienser Deutschland die Kenntnis der Wölbekunst vermittelt (!!). Es ist schwer, diesen Offenbarungen gegenüber ernst zu bleiben. Denn, auch wenn man ganz davon absieht, daß Mâle die Baugeschichte unserer mittelrheinischen Dome weder nach der älteren, noch nach der jüngeren deutschen Forschung, vielmehr ganz nach eigener Willkür beurteilt, auch dann bleibt noch, daß ihn schon seine gern zitierten Gewährsleute Dehio und von Bezold hätten belehren können, daß der Rhein und Oberitalien auf völlig eigenen Wegen dem Problem der Wölbung nachgingen, und daß insbesondere das deutsche System der gratigen Kreuzgewölbe zwischen verstärkten Hochmauern durchaus nichts mit der Gotik zu tun hat. Im einzelnen nur so viel. Ich will von Speier nicht reden, weil ich meine Anschauungen über den Dom Heinrich IV hier doch nicht ausführlich vortragen und beweisen kann. Der Dom zu Mainz aber wurde zweifellos etwa zwischen 1120 und 1130 mit gratigen Kreuzgewölben eingewölbt. Das hat schon Schneider völlig überzeugend nachgewiesen. Das magnificum tectum ist natürlich keine Balkendecke im Innern, sondern vermutlich eine kostbare Metalldeckung des eigentlichen Daches. Der Dom, den Heinrich IV und Erzbischof Adalbert bauten und der heute noch steht, ist nie ausgebrannt, vielmehr haben seine Gewölbe den wiederholten Bränden widerstanden, wie das völlig unversehrte Innere beweist, wenn sie auch in der Folge erneuert werden mußten. Das ist die Wahrheit über Mainz. Und voran ging Speier, wie bewiesen werden kann, wenig später folgt Maria-Lach, andere schlossen sich an. Alle diese Kirchen haben weder mit der französischen Gotik, noch mit den Zisterziensern irgend etwas zu tun. Was Mâle darüber sagt, ist durchaus willkürlich.

So verdienten schließlich auch noch seine Ausführungen über die romanische Fassade eine energische Kritik. Ich will mich aber mit einem Hinweis auf das

oben über die malerische Sonderart der deutschen Baukunst Bemerkte begnügen und lieber noch ein paar Worte über die Gotik sagen.

Es ist in der Hauptsache dies. Sobald man sich in Deutschland einmal entschloß, mit der Gotik Ernst zu machen, da ging man in Frankreich gründlich in die Schule. Gewiß. Aber gerade die ersten Jahrzehnte der Gotik in Deutschland zeigen, wie selbständig und eigenartig man das Gelernte verarbeitete. Trier, Marburg, Straßburg, Freiburg, Oppenheim — um nur die Hauptnamen zu nennen — jede Lösung anders als die andere, alle von großer Frische und Selbständigkeit. Wenn man sich erinnert an das, was ich oben über den Begriff der Nachahmung gesagt habe, wird man zustimmen müssen, wenn das Verhältnis Deutschlands zu Frankreich folgendermaßen gefaßt wird. Zur Vollendung gebracht wurde die Gotik in Frankreich, das bleibt unbestritten. Wie alle Welt haben auch die deutschen Baumeister dort gelernt. Ihre Werke zeichnen sich gerade in den Anfängen der neuen Bewegung durch ihre Eigenart aus, sind nichts weniger, als geistlose Kopien. Frankreich hat weder einen Zentralbau, wie die Liebfrauenkirche in Trier, noch eine Fassade, wie Straßburg, noch einen Turm, wie Freiburg, noch ein Langhaus mit einer Kapellenanlage wie sie einst Oppenheim aufwies. Mâle hilft sich mit belustigenden Sprüngen. Der Meister von Trier soll ein Franzose sein, der der Straßburger Fassade zwar kein Franzose, aber auch kein Deutscher, sondern? — ja das sagt er leider nicht; vom Freiburger Turm, von Oppenheim kein Wort. Seine freundlichen Urteile bedürfen also immerhin einer gewissen Ergänzung. Wir aber wollen uns erinnern, daß die Um- und Weiterbildung der französischen Gotik auf deutschem Boden in demselben Sinne erfolgt, den wir im deutschen Spätromanismus erkannten. Es ist die Freude an reichen Raumbildungen (Trier, Marburg, Oppenheim) und die Lust an der dekorativen, der malerischen Pracht des Außenkleides (Straßburg, Oppenheim), was die Meister leitet, es sind dieselben deutschen Züge wie früher.

Endlich zur sogenannten Spätgotik. Hier hält sich Mâle selbstverständlich ausschließlich an die herben Urteile, die Dehio und von Bezold über die deutsche Spätgotik gefällt haben. Diese Urteile sind unanfechtbar, wenn man diese Kunst am Maßstab der kanonischen französischen Kathedralgotik mißt. Und dieses Verfahren war ohne weiteres selbstverständlich in einer Zeit, die noch so stark unter dem Bann der Vorstellung stand, jeder große Stil müsse die drei Perioden des Werdens, der Blüte und des Verfalls aufweisen. Aber wenn sich Mâle wirklich um unsere Anschauungen von der deutschen Spätgotik hätte kümmern wollen, so würde ihm nicht entgangen sein, daß auch Dehio heute vielfach anders urteilt, als 1901 (vgl. die schönen Analysen im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler), und vor allem, daß eine neue Generation die Befangenheit jener älteren Vorstellungen abgestreift hat. Wir fragen heute nach dem besonderen Kunstwollen der deutschen bürgerlichen Gotik seit 1350. Da muß sich mit einem Schlag das Urteil ändern. Seit Schmarsows Vorgang sind wir darin einig, daß in dieser Kunst neue Absichten zu neuen Zielen führen, und daß eine neue Raumschönheit, die Schönheit des bildhaft sich breitenden Raumes, an die Stelle der Schönheit gotischer Raumgliederung und Gliederbewegung getreten ist. Als einziges Beispiel für sehr, sehr viele mag der Chor der Lorenzkirche in Nürnberg genannt sein. Ich will hier nicht wiederholen, was nächst Schmarsow Hänel, Niemeyer, Pinder, Gerstenberg, auch Wölfflin gelegentlich über dieses Thema gesagt haben. Wir können uns getrost dabei beruhigen. Es gibt eine eigne deutsche Gotik, die Ausdruck eines besonderen eigenen Kunstwillens ist.

Wie leichtfertig Mâle auch hier verfährt, dafür zum Schluß nur noch ein Beispiel. Von Chorin, von Tangermünde, von Brandenburg, von der Marienburg, kurz von der ganzen deutschen Backsteingotik sagt er kein Wort! Kennt er sie nicht — dann soll er sich nicht herausnehmen, über die deutsche Kunst des 14. Jahrhunderts zu urteilen. Kennt er sie, dann — ist er gerichtet.

Genug. Die deutsche Kunst ist immer wieder gern bereit gewesen, sich die Lösung der formalen Darstellungsprobleme dadurch zu erleichtern, daß sie bei den Nachbarn, in Italien, in Frankreich, in den Niederlanden, in die Schule ging. Dennoch kann man nicht sagen, daß die formale Phantasie des deutschen Künstlers schwach entwickelt wäre. Mâles Schlußfolgerungen sind einfach kindisch. Ein Blick auf die deutsche Backsteingotik, auf die deutsche Plastik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, auf die deutsche Graphik, um nur diese drei Gebiete herauszugreifen, genügt, um dessen ganz sicher zu werden. Der Grund ist ein anderer. Dem deutschen Künstler ist die formale Lösung nie in demselben Sinne Hauptanliegen gewesen, wie den anderen. Er hat sich um die durch und durch klare, notwendige, endgültige Form so gut wie nie in geschlossenen Schulen, oder gar Generationen hindurch bemüht. Er sucht lieber die einmalige besondere, die individuelle, die ganz persönliche Lösung. Wie haben wir die französische Gotik, die niederländische Malerei, die italienische Renaissance umgemodelt und „willkürlich" verwertet! Das ist deutlich. Viel schwerer ist es, zu sagen, was wir mit solcher Veränderung wollten. In der Hauptsache mag es dies sein. Die deutsche Kunst ist selten oder nie rational (wie die romanische immer). Die dunkle Welt der Gefühle hat eine viel stärkere Macht über uns, als über die andern. So wird denn auch die Form lieber unfertig gelassen, kraus, ja wirr, ungestüm und leidenschaftlich gestaltet. Denn ihr Gehalt an Leben ist uns wichtiger, als ihre kristallklare Geschlossenheit. Wohlgemerkt, ich spreche damit kein Werturteil aus. Nur darauf kam es mir an, das grundsätzliche Anders-sein der deutschen Kunst anzudeuten.

Wir können und werden nicht verlangen, daß der Romane dieser Eigenart und diesem besonderen Wert unserer Kunst ganz gerecht wird. Er wird notwendigerweise die unlösbar damit verbundenen Schwächen vor allem empfinden. Hätte Emile Mâle sich darauf beschränkt, dies oder ähnliches darzutun, wir könnten mit ihm reden. Aber er hat den Schein objektiver Wissenschaftlichkeit mißbraucht, uns zu beschimpfen. Er hat mit unerhörter Leichtfertigkeit oder gar wider besseres Wissen ein Zerrbild von unserer Kunst entworfen, das im ganzen wie im einzelnen unvollständig, gefälscht und töricht ist. Der sinnlose Haß, der das geistige Frankreich verwüstet, hat auch ihn um das schlichte Gut gebracht, das keinem Forscher erlassen werden kann, die einfache Redlichkeit.

DR. H. A. SCHMID, ORDENTLICHER PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN

Die Beweisführung von E. Mâle ist advokatisch und deshalb unwissenschaftlich. Er achtet das ehrliche Streben nach Unparteilichkeit beim Gegner auch dann nicht, wenn es in die Augen springt, sondern nützt dies nur für seine Zwecke aus; er behandelt Worte und Begriffe von sehr verschiedener Bedeutung wie deutsch und germanisch, fränkisch und französisch so, als ob sie ein und denselben Sinn hätten. Mit dieser Technik kann man alles beweisen und wer so verfährt, verdient auch da Mißtrauen, wo seine Angaben allgemein Bekanntes bringen.

Entscheidend für das, was Mâle beweisen will, ist gar nicht die Frage, wo die einzelnen Motive der Dekoration und Architektur zuerst im Abendlande auftauchen, das ist wichtig, aber nicht ausschlaggebend. Das Pantheon, die Magdalenenkirche und der Louvre in Paris sind und gelten als Schöpfungen des französischen Geistes und doch weisen sie Formen auf, die außerhalb von Frankreich schon vorher irgendwo recht ähnlich vorkamen. Diese Schöpfungen schließen sich sogar viel genauer an fremde Kunst an, als fast alles, was Mâle von germanischen und deutschen Schöpfungen anführt, um dem Germanentum die schöpferische Kraft abzusprechen. Selbst die Griechen haben aus Ägypten und Vorderasien sowohl allgemeine Anregungen als einzelne Motive übernommen.

Entscheidend für die Leistungsfähigkeit der Germanen ist, daß im Mittelalter hauptsächlich gerade die Teile des ehemaligen römischen Reiches die führenden Kunstländer gewesen sind, in denen sich während der Völkerwanderung, zum Teil auch schon vorher und in den Jahrhunderten unmittelbar nachher Germanen oder Deutsche am dichtesten und zumeist als Herren und Herrscher angesiedelt hatten, während diese selben Länder als Provinzen des römischen Reiches nur eine Abart der griechisch-römischen Kunst hervorgebracht haben, also, wie Mâle sagen würde, nichts erfinden konnten. Es sind dies Toscana, die Lombardei, Burgund, Nordfrankreich, das heutige Belgien und Teile des heutigen Holland und des heutigen Deutschland, namentlich die Gegenden am Rhein. Dazu kommt, daß später mit der Ausrottung des Adels eine Zerstörung der mittelalterlichen Kunstwerke in Frankreich durch Franzosen begann, gegen die selbst die ungewollten Verwüstungen dieses schrecklichsten aller Kriege noch ein Kinderspiel sind. Wer trotzdem versichert, daß die „Barbaren“ nichts als die Barbarei gebracht haben und meint, daß die Germanen lediglich Barbaren gewesen seien, müßte zum mindesten andere und triftigere Gründe für seine wunderlichen Ideen anführen, müßte auch die Brüder van Eyck, Rubens und die Holländer des 17. Jahrhunderts entweder als Barbaren oder als Romanen erklären.

PROF. DR. ARTHUR HASELOFF, HALLE A. S.

Sie fordern mich auf, mich zu den Mâleschen Aufsätzen zu äußern. Ich muß gestehen, daß diese Aufsätze meines unmaßgeblichen Erachtens keinen geeigneten Gegenstand einer Diskussion bilden können. Es genügt, diese Aufsätze aufzuschlagen, um sich zu überzeugen, daß hier überall die vorgefaßte Absicht, den politischen Haß in das Gebiet der Kunstgeschichte hineinzutragen, die Feder geführt hat — und damit scheiden sie für eine rein wissenschaftliche Beurteilung aus. Sie gehören zu den Zeugnissen der Verwirrung, die die Kriegspsychose angerichtet hat, und wir können getrost das Urteil der Geschichte über diese Tendenzschrift abwarten.

Es erübrigt sich daher, wie ich wiederhole, in eine wissenschaftliche Erörterung der Streitfragen, die Widerlegung der Irrtümer einzutreten, da für die Absicht Mâles nur die allgemeinen Schlußfolgerungen, nicht die Einzelbeispiele von Belang sind.

Mâles Aufstellungen lassen sich in zwei Sätze zusammenfassen: die Germanen seien seit ihrem ersten Auftreten ein künstlerisch ohnmächtiges Volk, das nur von der Nachahmung zehre, das nichts zu erfinden, nur zu zerstören fähig gewesen sei (wie einleuchtend, da ja die ersten dokumentarischen Äußerungen über ihr Verhältnis zu Kunstwerken die bekannten Edikte König Theoderichs zur Erhaltung der antiken Baudenkmäler sind), ein Volk, dessen Nachahmungen selbst noch senil, gewohnheitsmäßig und mechanisch seien, dem kurzweg das Genie fehle, während doch die deutsche Wissenschaft mit Lug und Trug die Vorstellung von der Herrlichkeit deutscher Kunst und deutschen Wesens und seiner Schöpferkraft hervorgezaubert habe. „Das alles war Lüge!"

Doch halt! Vielleicht lege ich Mâle einen falschen Sinn unter. Wenn er auch in den ersten Aufsätzen mit bewundernswertem Feuer der germanischen Kunst auf den Leib rückt, so klingt die Folge sehr viel gemäßigter aus in der Schlußwendung, daß dem deutschen Künstler das Genie fehle. Ob Mâle sich plötzlich bewußt geworden sein sollte, daß seine geistige Halsabschneiderei sich nicht nur gegen das verhaßte Deutschland richtet, daß vielleicht Skandinavien (von den Niederlanden und England zu schweigen) in noch stärkerem Maße davon betroffen wird? In seinen Vorwürfen an die Wissenschaft schweigt er von diesen Ländern. Er nimmt wohl an, daß die skandinavische Wissenschaft nie eine andere Meinung geäußert hat, als daß die germanische Kunst ohne Geist, senil und mechanisch sei. Er bedeutet uns jedenfalls ausdrücklich, daß seine Beweisführungen von der romanischen Baukunst in Deutschland die künstlerische Ohnmacht der Germanen bewiesen.

Die Art der Beweisführung Mâles ist von überraschender Einfachheit. Er geht überall auf Binsenwahrheiten zurück. Die großen Ströme der Entwicklung, die Ost und West verbinden: die persisch-byzantinische Kunst der Völkerwanderung, die ägyptisch-syrische Kunst der Langobarden, sowie die cluniacensische und die lombardische Strömung in der romanischen Baukunst, die Wanderung der Gotik, ja selbst die fast sprichwörtliche Verbreitung des Zisterzienserstils mit der Ausdehnung des Ordens müssen herhalten, die Abhängigkeit und Unfähigkeit des deutschen künstlerischen Geistes zu beweisen. Wo immer die Germanen Träger einer dieser großen Entwicklungen sind oder von ihr mitgerissen werden, ist für Mâle der Beweis, den er führen will, ohne weiteres erbracht. Nur widerwillig gesteht er den

Werken ihrer Kunst, deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutungslosigkeit ihm feststeht, künstlerischen Wert zu; er kann den geheimnisvollen Reiz der deutschen Kirchen nicht bestreiten, die den französischen nicht ähneln, er gibt die Schönheit der Kirchen Kölns zu, rühmt sogar den Adel und die klassische Schönheit von S. Marien im Kapitol im besonderen. Aber das Lob kommt ihm nicht von Herzen; es ist wie ein Zeugnis von Schwäche, wie ein Rückfall in die romantische Bewunderung der rheinischen Kirchen oder wie übertriebene Rücksicht auf die längst ausgestorbene Generation dieser Romantiker.

Die Ausbeutung der allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge zu einem Mittel, die künstlerische Impotenz des rezipierenden Volkes nachzuweisen, führt Mâle mit verblüffender Leichtigkeit zu den gewünschten Ergebnissen. Es eröffnen sich da weite Perspektiven für die Ausdehnung der neuen Methode auf die Renaissance oder etwa den Klassizismus. Wir bedauern, daß Mâle seine Studien nicht bis zur Neuzeit fortgesetzt hat, wie bequem würde sich z. B. nach seiner Methode bei einem Schinkel die Abhängigkeit, die Unfruchtbarkeit, die künstlerische Ohnmacht haben nachweisen lassen. Mâle scheint nicht an allen Stellen ganz wohl bei seiner Art der Beweisführung gewesen zu sein; er berührt wohl die Abhängigkeit der christlichen Kunst in Gallien von Syrien, der irischen und merovingischen Handschriften von orientalischen Vorlagen, der lombardischen Kunst vom Orient, aber er vermeidet die Folgerungen zu ziehen, die doch so naheliegend waren und die er, wo es sich um Germanen handelt, mit spielender Leichtigkeit zieht.

Die Problemstellung Mâles ist von rührender Einfachheit. Wir greifen z. B. die langobardische Frage heraus. Ja, wenn der Zusammenhang mit dem Orient heute — eine Generation nach Cattaneo — noch zu beweisen wäre! Aber mit keinem Worte deutet Mâle an, welch merkwürdige Stellung in der Kunstwelt diese langobardischen Denkmäler einnehmen, wie sie an das Verbreitungsgebiet dieses Volkes und seine Ausstrahlungen gebunden sind, während gleichzeitig wie vorher und nachher in Gegenden Italiens, die dem Orient näher liegen und zu ihm nähere Beziehungen hatten, ganz andere Strömungen herrschen. Erscheint da nicht der künstlerische Wille dieses Volkes mit seinem scharf ausgeprägten Geschmack von geradezu wunderbarer Geschlossenheit?

Die Beziehungen der langobardischen Kunst zu dem orientalischen Kreise, den Mâle umzeichnet, sollen damit nicht im mindesten in Abrede gestellt werden. Aber bedeuten derartige Zusammenhänge denn immer ein Abhängigkeitsverhältnis in dem Sinne, wie Mâle es darstellt? Haben wir denn nicht auch im Mittelalter wiederholt den Fall, daß die Anknüpfung der Fäden über die unmittelbaren Gegebenheiten des örtlichen und zeitlichen Zusammenhangs hinweg gerade die künstlerische Tat ist? Zwei Beispiele aus der deutschen Kunst des Mittelalters drängen sich auf, die so vorzüglich in den Kreis der Mâleschen Ausführungen hinein gepaßt hätten: die Bilderhandschriften der ottonischen „Renaissance", denen sich in ganz Europa nichts Ähnliches in der gleichen Zeit an die Seite stellen läßt, und die Malereien des byzantinisierenden Stils des XIII. Jahrhunderts. Wer will über sie abrichten nach den Mâleschen Grundsätzen der Abhängigkeit und Ohnmacht ohne auch über Cimabue und Duccio den Stab zu brechen? Will Mâle seinen Standpunkt rücksichtslos auf alle die Strömungen anwenden, die wir mit dem Namen Renaissance oder Klassizismus bezeichnen? Doch wozu die Frage: daß es ihm nicht Ernst ist mit seinen Grundsätzen, wo ihre Anwendung nicht der Tendenz dient, ist ja schon oben gezeigt worden.

Doch nun zu der anderen Seite der Mâleschen Angriffe, zu seinen Vorwürfen gegen die deutsche Wissenschaft. Lassen sich seine Verirrungen vielleicht als ein Ausdruck natürlicher Reaktion gegen deutsche Überhebung und Selbstüberschätzung erklären, entschuldigen? Herrscht bei uns die Meinung, daß die deutsche Kunst aus eigenen Wurzeln und aus eigener Kraft, unabhängig von der Kunst der Mittelmeervölker und der Romanen zu dem erwachsen sei, was wir an ihr bewundern zu dürfen glauben? Ist die deutsche Wissenschaft vollends geneigt, die Kunst anderer Länder auf Kosten der deutschen herabzusetzen? Hören wir Mâle selber. Wenn er den Vergleich zwischen der französischen und deutschen romanischen Baukunst zieht und die — horribile dictu — Überlegenheit der französischen rühmt, bedient er sich der Worte von Dehio und Bezold, und wieder und wieder tritt diese Quelle Mâlescher Weisheit zutage, die er auch durch seine gelegentlichen Einwürfe nicht zu trüben imstande gewesen ist. Ja wo bleibt da der deutsche Chauvinismus? Es ist ein kindliches Vergnügen heute gegen die Anschauungen der Romantiker anrennen zu wollen. Mâles Aufgabe wäre gewesen, zu beweisen, daß die deutsche Forschung in ihren maßgebenden Vertretern — nur auf diese kommt es an — seit Dehio und Bezold andere Bahnen eingeschlagen hätte. Wir müssen es fast im Sinne von Herrn Mâle bedauern, daß er von der neuesten deutschen Forschung so arg wenig weiß, wie schöne Beweise für die deutsche Abhängigkeit hätte er z. B. in Arbeiten, wie denen über den lombardischen Einfluß am Rheine oder in Niedersachsen finden können!

Was ist ihm da entgangen — aber nein, das sind ja Ergebnisse deutscher Forschung, die nur zu gut geeignet gewesen wären, das Zerrbild deutscher Wissenschaft, das Mâle vor dem unkundigen Leser hervorzaubern zu dürfen glaubt, in nichts aufzulösen.

Schade, daß Mâle mit dem 13. Jahrhundert abbricht. Wir hätten so gern gewußt, wie er die Unfähigkeit des künstlerischen Schaffens bei den germanischen Völkern des 15. bis 17. Jahrhunderts nachgewiesen hätte. Wir wüßten so gern, wie er sich zu dem flämischen Problem stellt. Sollte er vielleicht, wie Jacques Mesnil es einmal vor wenigen Jahren von den Arbeiten eines der Pariser Kollegen Mâles gesagt hat, zu der „annexion pure et simple de la Flandre à la France" seine Zuflucht nehmen? Wäre da vielleicht klar zutage getreten, wo eigentlich der Chauvinismus auf kunstgeschichtlichem Gebiete, den Mâle uns auf Rechnung unserer Vorfahren andichtet, heute noch zu Hause ist?

Wir Deutsche sind immer der Überzeugung gewesen, daß die zu starke Bewunderung für das Fremdländische eine der Schwächen unseres Nationalcharakters sei. Unsere Kunstwissenschaft, seit und soweit sie auf diesen Namen Anspruch erheben darf, ist bereit, vielleicht allzu bereit gewesen, den Spuren fremder Einflüsse nachzugehen, ihnen in weitestem Maße Rechnung zu tragen. Ich erwähne als ein fast rührendes Beispiel deutscher Vorurteilslosigkeit die Art wie Heidrich, den der Krieg uns zu früh geraubt hat, die rheinische Malerei — unsere einst so berühmte und gefeierte Kölner Schule! — als Anhang der altniederländischen Malerei behandelt. Hätte das nicht in Mâles Deutschland einen Sturm der Entrüstung auslösen müssen? Wie verschieden stellt sich das Verhalten der deutschen und der französischen Wissenschaft der niederländischen Kunst gegenüber in den angezogenen Beispielen dar! Freilich, wir wollen das eine nicht vergessen, wenn Heidrich sich zu dieser kunstgeschichtlichen Abtretung der Rheinlande an die Niederlande entschließen konnte, so geschah es eben nur, weil die Fülle der gleichzeitigen ungleich eigenartigeren Erscheinungen in Deutschland eine so überwältigend

große ist, daß sie den Rahmen des für Deutschland bestimmten Bandes schon ohne die Kölner Schule zu sprengen drohte!

Wir sind damit ins 15. Jahrhundert gekommen, in die Zeit der Meistersinger, in der Mâle seinen Aufsatz ausklingen läßt. Und noch einmal setzt er die Posaune des Hasses voll an den Mund und kündet der lauschenden, vielleicht bald lächelnden Welt: „Der deutsche Künstler hat nie schaffen können..., er kennt alle Regeln der Kunst ...., es fehlt ihm nur ein ganz kleines Etwas: das Genie." Schaffensunfähigkeit, Genielosigkeit — dein Name ist Dürer.

SCHLUSSWORT

Von Dr. OTTO GRAUTOFF.

Die Gelehrten, die als Vertreter der deutschen Kunstwissenschaft den Angriffen Emile Mâles gegenüber Stellung genommen haben und mir ihre Ausführungen übermittelten, haben die Behauptungen des im Kriege zum politischen Dialektiker gewordenen Forschers im einzelnen wie im allgemeinen so erschöpfend beantwortet, daß mir nur übig bleibt, ihnen zu danken.

Paul Clemen, Cornelius Gurlitt, H. A. Schmid, Arthur Haseloff und der jüngere Kurt Gerstenberg haben in klarer Form und ruhiger Sachlichkeit die allgemeinen Gesichtspunkte herausgearbeitet, die Emile Mâle entgegengehalten sind. Über den sachlichen Erörterungen des einen wie des andern aber schwebt wie ein Erstaunen, die allgemeine Erwiderung, die Mâles gesamte Spitzfindigkeiten ad absurdum führt: daß es doch den Charakter jeder Kunstentwicklung verkennen heißt, wenn man ihr eine Entlehnung fremder Formen zum Vorwurf machen will, und darin den Maßstab für Originalität ans Werk sucht, anstatt die Verarbeitung des Übernommenen, die Umschmelzung in eigne Formgedanken zu beachten, worin sich erst die Kraft des Neudenkens, des schöpferischen Gestaltens erweist.

Wie sollten wir Deutschen wohl sonst über die französische Gotik denken, deren asiatische Vorbilder gerade ein Franzose — Dieulafoy — in grellstes Licht gerückt hat. Wie sollte man sonst das klassische Zeitalter Frankreichs einschätzen, das seine literarischen Gedanken aus Spanien und Süditalien, die formalen Anregungen aus Rom und Florenz bezog.

Wir haben allerdings noch niemals geringer über französische Kunst gedacht, weil Marins um 1610 in Paris bekannt war, oder weil Poussin mit 30 Jahren in Tizianischen Farben schwelgte, fünf Jahre später, Domenichinos und Carraccis Kompositionsprinzipien mit antiken Reminiszenzen verschmolz, und mit 50 Jahren noch einmal Raffaels Spuren folgte.

Aber auch von französischen Gelehrten ist nicht immer wissenschaftliche Sachlichkeit mit von Haß geschärfter Dialektik vorgelogen worden. Ein kluger Kopf mit weitem Gesichtskreis, Louis Courajod, dessen Andenken Frankreichs Haßhysteriker heute auslöschen und durch Fustel de Coulanges ersetzen möchten, maß die deutsche Kraft mit demjenigen Maßstab, mit dem wir Deutsche unsererseits der französischen Kunst gerecht zu werden versuchen. Alle, die vor dem Kriege jemals Beziehungen zu den Kreisen französischer Gelehrten unterhielten, wissen, daß in diesen Kreisen viele sich mühten, Courajods sachliche Betrachtungsart, Courajods europäischen Gemeinsinn fortzusetzen, wie Leon Bazalgette, Emile Berteaux, Jean Chantavvine, Louis Demonts, Prosper Dorbec, Emile Mâle, Maurice Prou, Louis Réau, Romain Rolland, Jacques J. Schnerb, Léandre Vaillat und manche andere.

Die nationalistische Befangenheit hat unter den jüngeren Gelehrten in Frankreich erst eingesetzt mit dem Erwachen der nationalistischen Politik. Für diese politische Schwankung ist Raymond Poincarés Thronbesteigung, von Millerands Zapfenstreichen umjubelt, das historische Datum. Die engen verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen beider zu den Kreisen der Académie française sind bekannt. Im gleichen Jahre dieses bedeutsamen Ereignisses ertönte der erste kräftige Fanfarenruf aus dem Lager der akademischen Jugend: Agathons Buch: La nouvelle Sorbonne erschien und erlebte in einem Jahre zwanzig Auflagen.

Louis Dimier, Louis Reynand, Etienne Rey, Albert Sorel u. a. spitzten ihre Dialektik nationalistisch zu und stärkten den „orgueil français" literarisch und wissenschaftlich.

Wer diese Bewegung aus der Nähe verfolgt, ihren Umfang und ihre Wirkungsbreite abzumessen Gelegenheit hatte, wer erlebt hat, wieviele Ausländer sich von der Dialektik des neu geprägten „orgueil français" blenden ließen, wird keine sachlichen Gründe dagegen geltend machen können, daß ich es für notwendig erachtete, auch einige deutsche Kunsthistoriker zu bitten, Emile Mâles blendender Einseitigkeit mit ausgedehnten sachlichen Erwiderungen entgegenzutreten. Das haben, scheint mir, Alfred Goetze, Rudolf Kautzsch, Géza Supka und Oskar Wulff aus ihren gründlichen Kenntnissen heraus mit besonderem Geschick versucht. Ich unterbreite diese Entgegnungen von führenden deutschen Fachgelehrten dem Wohlwollen aller derjenigen, die, frei von persönlicher und nationaler Eitelkeit, in der Wissenschaft ein Instrument sahen, mit dem sie den historischen Tatbestand aufnehmen

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

IX., Heft 3/4, Februar 1917:

MARC ROSENBERG, Sacra regni hungariae corona (5 Abb.)

FELIX MARCUS, Die religiöse Goldschmiedekunst in Belgien. (6 Abb.)

IX., Heft 5/6, März 1917:

AUGUST STOEHR: Neuerwerbungen des fränkischen Luitpold-Museums in Würzburg in den Jahren 1914 und 1915. (19 Abb.)

FRIEDA SCHOTTMÜLLER: Die Gemäldesammlung Carl Moll. (10 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XX., Heft 5, Februar 1917:

HERMANN ESSWEIN: Paul Knauer-Hase-München. (10 Abb.)

W. KURTH: Erich Büttner, Berlin. (20 Abb.)

PAUL WESTHEIM: Die Suggestion der Antiquität.

XX., Heft 6. März 1917:

ERNST VON WOLZOGEN, Großherzog Ernst Ludwig als Wecker und Förderer künstlerischer Bestrebungen. (2 Abb.)

KUNO MITTENZWEY, Abstrakte Kunst u. Ausführung.

HENRY NIESTLE-MÜNCHEN, Neun schwarze, eine farbige Abbildung nach Gemälden.

GFK., Lene Schneider-Kainer. (5 Taf., 3 Abb.)

A. J., Die Geburt des Impressionismus.

A. E. BRINCKMANN-KARLSRUHE, Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerks.

KARL ALBIKER, Drei Taf., fünf Abb. nach Zeichnungen und Plastiken.

JOS. AUG. LUX, Sichtbare Schönheit als Ausdruck der Seelenkultur.

WILH. HAUSENSTEIN, Erinnerung an Gustav Schönleber.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

52. Jahrgang, Heft 5:

JUL. VOGEL: Zu Max Klingers 60. Geburtstag.

R. OLDENBOURG: Joh. Chr. Reinhart. (5 Abb.)

OSKAR HAGEN: Correggio und Rom. (12 Abb.)

GEORG GRONAU: Die Wiener Sammlung Moll. (15 Abb.)

MAX J. FRIEDLAENDER: Ein neuer Dürer. (1 Abb.)

DIE KUNST.

XVIII., Nr. 6, März 1917:

GEORG JAKOB WOLF: Ernst Zimmermann. (12 Abb.)

WILH. VON BODE: Der Wandel des Geschmacks an älterer Kunst durch die Richtung der modernen kunst.

FRIEDA SCHOTTMÜLLER: Kleinbronzen von Carl Ebbinghaus. (21 Abb.)

AUG. L. MAYER: Josef Wenglein. (7 Abb.)

H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS: Josef Weiß. (7 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVIII., 5:

PETER JESSEN, Reisestudien IV: Japanische Volkstum. (15 Abb.)

JULIUS ZEITLER, Erich Gruner.

MEINHARD JACOBY, Etwas über Kunst und Kunstgewerbe in den besetzten russischen Gebieten.

HUGO KÜHL, Das Kasein in der Wand-Dekorationsmalerei.

RICHARD GRAUL, Albrecht Kurzwelly.

ALEXANDER ELSTER, Der neue Warenumsatzstempel und seine Bedeutung für das Kunstgewerbe.

MUSEUMSKUNDE.

Bd. XII., Heft 4:

TH. WEGNER, Stratigraphisch-paläontologische Sammlungen. (7 Abb.)

F. RATHGEN, Über die Reinigung der Kaulbachschen Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums. (1 Abb.)

HEINRICH PUDOR, Zur Geschichte der technischen Museen.

WILH. PESSLER, Das historische Museum und der Weltkrieg. (Fortsetzung.)

DIE RHEINLANDE.

XVII., Heft 1, Januar 1917:

Aus dem Inhalt:

J. F. HAUSELMANN: 25 Jahre schwäbischer Kunst. 19 Abb.)

Dr. WERNER MAHRHOLZ: Über die Aussetzungen des Expressionismus.

MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Bd. XV., Nr. 5/6.

Dr. PAUL BUBERL: Die Sicherung der Kunstsammlung in Serbien. (2 Abb.)

Dr. ANTON GNIRS: Antike Baureste an der Westküste Istriens.

Dr. KARL KUEHN: Zum Einsturz des alten Leitmeritzer Rathauses. (2 Abb.)

Dr. LUBOS JERABEK: Das Kleinsteiner Ufergelände und seine Regulierung.

P. LUDWIG KOLLER: Die Stiftskirche in St. Florian. (3 Abb.)

R. HOENIGSCHMID: Zwei Ansichten aus Krumau. Einst und Jetzt. (2 Abb.)

ALFRED SCHNERICH: Zur Denkmalpflege in Kärnten. (17 Abb.)

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVIII, Nr. 5, Februar 1917:

O. VON FALKE: Stickereien. (7 Abb.)

SCHAEFER: Zwei ägyptische Tierköpfe. (5 Abb.)

XXXVIII., Nr. 6, März 1917:

M. J. FRIEDLAENDER: Der Niederländische Glasmaler Aerdt Ortkens. (2 Abb.)

O. WULFF: Neuerwerbungen mittelalterlicher byzantinischer Keramik. (5 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXIX., Heft 10/11:

VICEFELDWEBEL CREUTZ, Die Ausgrabungen von Dixmuiden. Nachtrag. (9 Abb.)

SCHNÜTGEN, Zwei spätgotische Alabastergrüppchen der Sammlung Schnütgen. (1 Tafel.)

STADTPFARRER Dr. FEURSTEIN, Noch einmal der Dreikönigsaltar des Meßkircher Meisters. (3 Abb.)

SAUER, Erwiderung.

J. A. ENDRES, Die alten Siegel und das Wappen der Stadt Regensburg. (7 Abb.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Neue Folge, XVIII. Bd., 4. Heft, 1916:

W. UNVERZAGT: Einzelfunde aus dem spätrömischen Kastell bei Irgenhausen (Kt. Zürich).

P. BOURBAN: Les fouilles de St.-Maurice (planches XVIII—XXVII).

E. A. STÜCKELBERG: Zwei gotische Antependien des Basler Münsters (Taf. XXVII—XXIX).

H. BACHMANN, Die Kirche in Wiesendangen und ihre Wandgemälde. (Schluß.)

K. ESCHER, Die illuminierten Handschriften der Kantonschulbibliothek in Pruntrut.

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST.

II., Heft 12:

MAX EISLER: Wiener Stadtvillen und Landhäuser. (47 Abb.)

FRITZ STAHL: Das Lotsenhaus in Hamburg. Architekt Fritz Schumacher. (17 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XV., Heft 5:

ERICH HANCKE: Franz Marc. (4 Abb.)

RICH. WINKEL: Die Mosaiken von St. Marco. (23 Abb.)

KARL SCHEFFLER: San Marco.

KARL VOLL: Drei illustrierte Kunstmärchen. (11 Abb.)

OTTO BARTNING: Säule und Pfeiler. (5 Abb.)

ARTS AND DECORATION.

Vol. VII, number 2, December 1916:

Aus dem Inhalt:

GUY PENE DU BOIS: The come back of Zuloaga. (12 Abb.)

HOWARD DWIGHT SMITH: A modern Adaption of the Adams Style. (5 Abb.)

WALTER A. DYER: Greators of english style. (7 Abb.)

W. G. BLAIKLE MURDOCH: The characteristic french masters of the 18. century. (11 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XIII., Heft 5:

BERTHOLD DAUN, Friedrich Geselschaps Anbetung der Hirten. (7 Abb.)

DER RELIQUIENSCHATZ DES HAUSES BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG. (12 Abb.)

TH. J. SCHERG, Christbaum und Weihnachtskrippe.

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVIII. Jahrg. Nr. 181:

J. HAEVECKER, Plumbum.

GEORG GALSTER, Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827. (Mit 8 Taf. Abb.)

XXXVIII., Nr. 182:

GEORG GALSTER, Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827. (Fortsetzung.)

J. V. KULL, Margarethe, zweite Gemahlin Kaiser Ludwigs IV. und ihre nächsten Nachkommen als Grafen von Hennegau-Holland.

SCHMIDT-NEUHAUS, Berliner Kriegsmedaillen. (5 Abb.)

L. VON L., Der Bayerntaler.

XXXVIII., Nr. 183:

BEHRENDT PICK, Ein Nachtrag zum Bardewiker Münzfund. (1 Abb.)

GEORG GALSTER, Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827. (Fortsetzung.)

Dr. PH. LEDERER, Zwei neue Arbeiten von Hugo Kaufmann.

E. B., Zur Goldsammlung.

OUDE KUNST.

Een Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen. II. Jg., No. 4:

A. BREDIUS, Een Calraet-Tentoonstelling. (7 Abb.)

ELISABETH NEURDENBURG, De Techniek van het oud Delftsch Aardewerk. (6 Abb.)

S. MOULIJN, De Litografische Prentkunst. (1 Abb.)

I. G. DE LINT, De oude Graftombe der Arkels in de Groote Kerk te Gorinchem. (5 Abb.)

KAREL AZIJNMAN, Bestaat er een preventiefmiddel tegen „Tinpest"?

Vraagbaak.

II., No. 5:

A. VAN VEEN, De Graflegging van Christus (1 Abb.)

S. MOULIJN, De Litografische Prentkunst II. (5 Abb.)

ELISABETH NEURDENBURG, Het Oud-Delftsch Aardewerk en zijn Merken.

ELISABETH NEURDENBURG, Oud-Delftsch Aardewerk in het Nederlandsch Museum te Amsterdam. (9 Abb.)

H. MARTIN, Een Belangrijke Vondst. (3 Abb.)

A. BREDIUS, Een Calraet-Tentoonstelling, Erratum in aanvulling.

J. W. ENSCHEDÉ, Nog eens onze Huisorgels.

Vraagbaak — Uit den Handel.

DAS NEUE DEUTSCHLAND.

GUENTHER KOCH, Der Kunsthandel im Kriege.

AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY.

Vol. XX, number 4, Oktober-Dezember 1916:

L. D. CASKEY: A greek head of a goddess in the museum of fine arts, Boston. (Plates XVI bis XVIII.)

WILLIAM N. BATES: A reminiscence of a Satyr Play.

EUGEN VON MERCKLIN: New representations of Charions on Attic Geometric Vases.

ARTS IN AMERICA.

Vol. V., number 1, Dezember 1916:

BERNHARD BERENSON: A Madonna by Giovanni Bellini recently acquired by Mr. Phil. Lehmann. (1 Abb.)

HAMILTON BELL: Some oriental Bas-Reliefs. (5 Abb.)

ROGER SHERMAN LOOMIS: A medieval ivory Casket. (3 Abb.)

STELLA RUBINSTEIN: Two late french gothic tapestries. (2 Abb.)

NEUE BÜCHER

Neue französische Bücher:

PAUL GUILLAUME, L'art nègre.

JEAN SCHEMIT, Quinze années de ventes publiques (1898—1913). 188 S. 1 Franc.

Neue französische Zeitschriften:

LE CARNET DES ARTISTES, herausgegeben von Louis Vauxcelles.

LE BULLETIN DE L'ART FRANÇAIS, Verlag von Quéntoux, 109 rue Vaugirard, Paris.

X. Jahrgang, Heft 2/3.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, 434 West 120 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

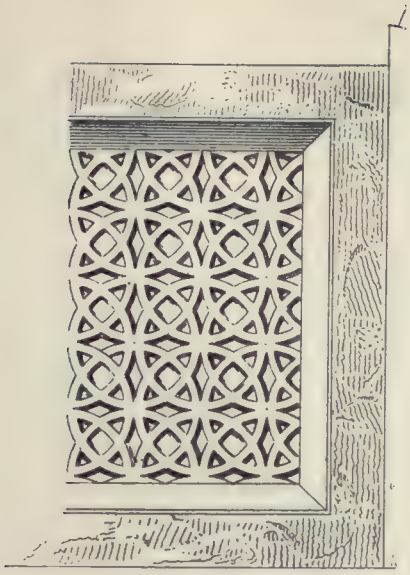


Abb. 1, nach M. de Vogüé, Syrie Centrale, Bd. II, Taf. 81, 3.

Abb. 2.

Abb. 3. Aliscamps, nach E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik.

Abb. 5. Granson, nach E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik.

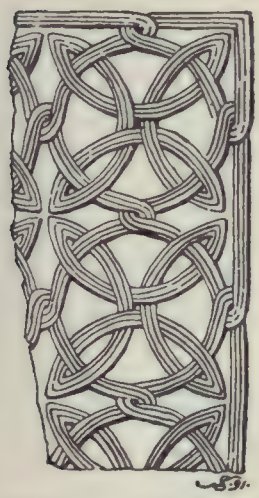


Abb. 4. Vienne, nach E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik.

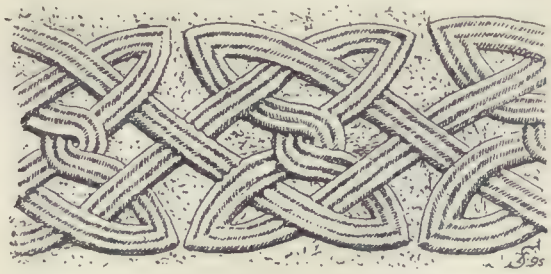


Abb. 6. Spalato, nach E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik.

Zu: O. WULFF, ANTWORT AUF EMILE MALES „STUDIEN ÜBER DIE DEUTSCHE KUNST". Seite 151.

DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

MIT OEUVRE-VERZEICHNISSEN DER FAMILIE GAUTIER-DAGOTY, J. ROBERTS, J. LADMIRALS UND C. LASINIOS

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HANS WOLFGANG SINGER

Der Farbendruck hat schon seit etwa zwanzig Jahren mein Interesse gefangen genommen, insbesondere der Tiefdruck in Farben, der mit der Newtonschen Lehre von der Ableitungsmöglichkeit sämtlicher Farben und Farbenschattierungen aus den drei Grundpfeilern Blau, Gelb und Rot wirtschaftet. J. C. Leblon war der erste, der diese Theorie ins Praktische zu übersetzen versuchte: eine Monographie über ihn und seine Werke habe ich im Jahr 1901 (als S.-A. der Graphischen Künste in Wien) veröffentlicht. Seitdem sind mir noch einige Doubletten von mir beschriebener Farbendrucke gemeldet worden, und zwar etliche aus Sammlungen, deren verantwortliche Leitung mir damals die amtliche Auskunft erteilte, sie besäßen keine Leblons; andere aus englischem Privatbesitz. Der verstorbene Moes hat in einer Besprechung meiner Arbeit ein paar Kleinigkeiten zur Lebensgeschichte Leblons — Berichte in Briefen seiner Freunde — hinzugefügt. Etwas wirklich Neues ist aber nicht zutage getreten, auch kein neues Blatt angeführt worden, und leider ist auch kein einziger von den Farbendrucken aufgetaucht, von denen ich nachwies, daß sie entstanden sind, ohne daß ich ein Exemplar davon hätte ausfindig machen können.

Abhängig von der Theorie und von Leblon sind die Familie Gautier-D'Agoty, J. Robert, J. Ladmiral und C. Lasinio. Gleich nach Leblon habe ich mich diesen Künstlern zugewandt und habe an all den gleichen Stellen nach deren Werken gefahndet und auch zweimal in Paris in dieser Absicht geforscht. Aber sowohl im Cabinet des estampes wie in der Buchabteilung selbst der Bibl. Nationale habe ich wenig Entgegenkommen gefunden, — vielleicht weil es mir nicht gelungen war, persönlich mit irgendeinem Beamten anzuknüpfen.

Was über die genannten Künstler in der bisherigen Fachliteratur und den biographischen Nachschlagebüchern zu finden war, ist selbst noch lückenhafter und widerspruchsvoller, als das im Fall Leblons zutage trat. Es ist nötig, archivalische Forschungen in Marseille und Paris anzustellen wegen J. Roberts und der Gautiers, in Florenz wegen Lasinios, in Holland wegen Ladmirals. Man muß die Nummern des Mercure de France und der Gazette de France zwischen 1735 und 1785 und anderes mehr genau durchsehen.

Im März 1906 schrieb mir Herr Albert Vuaflart aus Paris, daß er sich genau mit denselben Studien befaßte wie ich, und daß er „appris avec un étonnement sans égal", wie ich bereits die abschließende Arbeit über Leblon geliefert habe. Aus dem Katalog Vinck ersehe ich, daß er seine Arbeiten fortgesetzt hat. Aber obwohl er die Unterstützung des Instituts, das Doucet ins Leben gerufen hat, genoß, scheint er diese Studien doch nicht bis zum Punkt der Veröffentlichung gebracht zu haben. Wenigstens ist mir nichts zu Gesicht gekommen, was wohl sonst doch der Fall gewesen wäre.

Eine archivalische Arbeit in Frankreich ist für einen Deutschen voraussichtlich auf Jahre hinaus unmöglich: es ist mir auch zweifelhaft, ob ein Franzose innerhalb längerer Zeit in der Lage sein wird, ein Werk über die Farbendrucker zum Ab-

schluß zu bringen. Denn von ihm wäre eine erschöpfende Behandlung, die auf die letzten Quellen zurückgeht, — demnach also ein sowohl mühseliges wie kostspieliges Werk, — zu verlangen, und wer weiß, ob dazu nach dem Krieg sobald Rat wird.

Nun habe ich aber sehr viel Zeit und Mühe an das Thema verwendet. Wenn ich leider auch nicht in der Lage bin, eine endgültige Aufklärung zu bieten, so kann ich doch außerordentlich viel mehr geben, als man irgendwo anders in der bisher erschienenen Literatur finden kann. Es wäre vielleicht schade, wenn die ganze Arbeit umsonst getan wäre, bloß weil das letzte fehlt. Schließlich ist ein Bau auch ohne den krönenden Turm zu gebrauchen, und ich bin es zufrieden, meine Arbeit in den Monatsheften für Kunstwissenschaft als Grundstein für einen Nachfolger, der in einer glücklicheren Lage ist, zu bieten. Gerade dazu sind ja Kunstzeitschriften berufen, — Material zu bringen, aus dem später endgültige Monographien entstehen können.

Möglichst kurz werde ich, was ich vom Leben der Künstler zusammengetragen habe, geben und darauf das Oeuvre-Verzeichnis, soweit ich es habe zusammenstellen können.

DIE FAMILIE GAUTIER

Der Stammvater signiert zuerst immer J. Gautier; nur Gautier signieren auch die älteren Söhne. Später tritt Gauthier-D'Agoty auf, zuletzt Dagoty. Vuaflart sagt, Gauthier wäre der Vatersname und D'Agoty der Name der Frau des alten Gautier. Dann muß er zweimal verheiratet gewesen sein, denn im Arrêt du Conseil vom 5. September 1741 wird seine Frau Marie-Anne-Moreau genannt.

Jacques (Fabien) Gautier

scheint 1716 zu Marseille geboren zu sein. Er sagt[1]), er sei zwanzigjährig nach Paris gekommen, zur Zeit als Leblon dort eingetroffen war. (In Larousse, Grand Dictionnaire . . steht 1710, in Bellier u. Auvray 1717 als Geburtsjahr.) Er habe schon in Marseille Farbendruck-Versuche angestellt, ehe er überhaupt von Leblon je gehört hatte[2]). Er war hauptsächlich Maler gewesen und hatte zarte Bande gelöst, um nach Paris zu gelangen, wo allein er seine Pläne hätte verwirklichen können.

Auf Rat des Père Castel schuf er im Jahr 1736, noch ehe er Leblon kennen gelernt hatte, einen Farbendruck einer Muschel — eines einfachen Gegenstandes, der mit dem Dreiplatten-System zu bewältigen war. Castel hatte ihm die Vorlage durch Herrn Mortin von Pont Notre Dame geschickt: mehrere Drucke wurden abgezogen.

Am 12. November 1737 erhielt Leblon sein Privileg, das durch Arrêt du Conseil vom 1. April 1738 bestätigt wurde und ihm auf zwanzig Jahre das alleinige Recht auf den Dreifarbendruck verlieh[3]). Am 24. April 1738 wurde J. Gautier berufen, Leblon zu helfen, unter Zusicherung eines Teils des Gewinns und einer täglichen Entschädigung von sechs livres. Seine Ansichten und die Leblons gingen bald auseinander. An jenem ersten April hatte Leblon vor Dufay, Duhamel, Gautier de Montdorge und D[lle] Basseporte seine Geheimnisse erklären müssen und das Arrêt setzte zugleich diese vier amtlich als seine "adjoints" ein[1]). Gautier blieb bloß 18 Tage bei Leblon und erhielt 108 livres. Am 8. Juni 1738 verließ er ihn, weil er sein Versprechen nicht einhielt. Zwei Jahre darauf starb Leblon, „ohne etwas geleistet zu haben".

Da Gautier nun die Hände gebunden waren wegen des Privilegs, schuf er insgeheim seine erste Vierplattenarbeit, einen Petruskopf, nach einer Vorlage, die ihm Tardieu, einer der Gehilfen Leblons, lieh. Diese Arbeit „vernichtete Leblon", wie Gautier meint[2]).

Leblon schuf nämlich nach der Newtonschen Farbenlehre, die nur mit den drei Grundfarben Blau, Gelb, Roth arbeitet, und z. B. auch daraus das Schwarz aufbaut. Gautier bekämpfte in vielen Schriften und durch öffentliche Experimente diese Optik als grundfalsch. Seine Farbenlehre (Goethe teilte seine Ansicht) kennt als Grundfarben Schwarz, Blau, Gelb, Rot und Weiß. Was den Farbendruck anbelangt, so gibt das Papier das Weiß her: also braucht man nur noch vier Platten. Jede einzelne mehr, jede einzelne weniger, ist widersinnig.

Gautier weiß, daß Leblon gelegentlich mehr als drei Platten, auch die schwarze benutzte. Aber bei ihm war sie nur Notbehelf, und nicht ins optische Prinzip eingefügt. Daher konnte er mit ihr nichts anfangen: ebensowenig ohne sie. Er mußte den Stichel zu Hilfe nehmen und die einzelnen Drucke mit Pinsel und Ölfarbe bemalen: beides habe er, Gautier, nie getan. Über seine Farbentheorie vgl. auch Toussaints „Observations", 1756, SS. 92—102.

Gautier schuf dann 22 Platten ohne Mäzen; Historien, Landschaften, Bildnisse, Blumen und naturgeschichtliche Vorwürfe nach seinem System.

Am 24. Juli 1739 bestätigten „lettres patentes" Leblons Privileg und erteilten ihm Abtretungsbefugnis.

Am 6. Dezember 1739 erhielt Gautier einen Brief von einem der Leblon-Commissaire — Gautier de Montdorge —, der ihm mitteilte, Leblon bringe nichts zuwege, und Gautier solle sich doch mit dem Schreiber in Verbindung setzen. (Der Brief ist teilweise am Schluß von Gautiers Besprechung in Toussaints „Observations", Okt. 1756, abgedruckt.)

1741 stellte sich Gautier dem Conseil mit einer neuen Entdeckung in dieser Sache vor[4]), und erhielt nach Leblons Tod ein neben dessen Drei-Platten-Privileg herlaufendes Privileg auf dreißig Jahre[4]). Er durfte einen „Associé" und drei Gehilfen haben. Im Todesfall fiel dieses Privileg seiner Frau Marie Anne Moreau und beider schon lebenden und noch zu gebärenden Söhnen, zusammen mit seinem Bruder Gaspar Gautier zu. In dieser Urkunde wird er J. Gautier D'Agoty genannt. Hiernach schuf er größere Vorwürfe, die neben Gemälde gestellt werden konnten. Der verstorbene M. Bonier de la Maison war sein erster „Associé".

Es gelang aber den Erben Leblons, durch Arrêt vom 5. September sein Privileg zu sperren; und am 2. Januar 1742 wurde ihm das Weiterarbeiten einstweilen verboten. Die Erben wollten bloß Geld haben.

Am 12. Mai 1742 verzichtete Nicolas Desprez, der Inhaber der Leblonschen Rechte, zugunsten von J. Gautier, Henry Feidière und Philippe Seichepine:[5]) das heißt[4]), Gautier kaufte ihm um 6000 livres diese Rechte, sowie sämtliches von Leblon nachgelassene Arbeitsmaterial (darunter die drei Platten zur Maratti Madonna und die vier zum Fleury Bildnis) ab.

Am 24. Januar 1745 traten Feidière und Seichepine ihre Rechte an Viguier und Villars ab[5]). Gautier wohnte damals in der Rue St. Honoré au coin de la rue St. Nicaise. Er beabsichtigte, in diesem Jahr eine Anatomie herauszugeben, die im folgenden erschien[6]). Bald zankte sich Gautier mit Viguier und es gab wieder einen Prozeß. Durch Arrêt vom 3. Mai 1747 wurde er zu Gautiers Gunsten entschieden[6]). Das heißt, die Anatomie blieb ihm ausschließlich vorbehalten, Villars und Viguier mußten gegen Entschädigung die Platten herausrücken und durften

fernerhin als Konkurrenten nur andere Vorwürfe ebenso gut wie Gautier in Farbendruck herausgeben[5]). Dieses Privileg Viguiers auf nicht anatomische Farbendrucke galt nur auf ein Jahr[4]). Er konnte aber nichts und habe nur ein „Traité" veröffentlicht, „in dem kaum das steht, was bei mir der geringste Drucker schon weiß".

Gautier wohnte jetzt in der Rue des Prêtres S. Germain l'Auxerrois, au coin de la rue de l'Arbre-Sec.

Im Jahr 1748 (auch noch 1755) wohnte er in der Rue de la Harpe après la rue Poupée, la seconde maison neuve, à droite. Leblons Erben, die nichts schaffen konnten, hatten nun alles aufgesteckt. In seiner „Anatomie de la tête" dieses Jahr zeigte Gautier an, daß er zu deren acht großen Farbendruckplatten noch 42 weitere schaffen wolle für eine große Gesamtanatomie. Vier der angezeigten Tafeln, nämlich die „3me Division, Anatomie comparée de differens animaux" scheinen nie ausgegeben worden zu sein. Denn schon im Jahr 1749 heißt es nur, „Cours de l'anatomie" in 46 Tafeln, vor denen er bereits 30—35 Farbdrucke geschaffen habe[7]). Diesen „Cours" überreichte Gautier 1752 dem König, dem er ihn gewidmet hatte, zu Compiègne[8]). Das „ungeheure Werk" habe er in sieben Jahren vollendet, wobei Duverney ihm nur bei der Sezierung der Myologie, Mertrud nur bei der weiblichen Figur geholfen habe. Alles andere habe er selbst seziert, gemalt und gestochen (auch in Wachs bossiert). Er hätte es früher zu Ende geführt, hätte er nicht inzwischen auch 1. eine ganz neue, vollständige Philosophie in seinem „System de l'Univers" gegeben: 2. die Optik Newtons durch öffentliche Experimente vernichtet; 3. zwei Bände seiner „Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture" mit 24 oder 25 Farbendrucktafeln herausgegeben.

Diese „Observations" in 4^0 (daneben eine 8^0-Ausgabe, als Fortsetzung einer früheren Veröffentlichung, mit den Tafeln als Sonderbeilage), die von 1752 bis 1755 laufen, fangen an mit der Bemerkung „les planches colorées feront la baze de cette enterprise". Im 6. Heft des II. Bandes kündigt er ein neues Farbendruckverfahren an, das sich nicht für Gemälde und Anatomien, wohl aber für Pflanzen und Blumen eigne. Einzelheiten verrät er vorläufig nicht, nur daß es viel billiger als das bisherige (Schabkunst) sei.

Auf einem Titelblatt des Jahres 1753 (3. Band der „Observations") wird J. Gautier zum erstenmal als Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Dijon angeführt.

Der alte Streit will nicht zur Ruhe kommen und 1756 wird Gautier im Mercure de France von einem Namenlosen angegriffen, der ihn halb als anmaßend, halb als bloßen Plagiator Leblons darstellt. In diesem Jahr erschien auch die zweite (Gautier-Montdorgesche) Ausgabe von Leblons Coloritto, die sich ebenfalls gegen Gautiers Ansprüche richtet. Er schlägt nun einen Wettbewerb zwischen sich und den „Erben Leblons" vor, der endgültig entscheiden soll, wer fortan im Farbendruck arbeiten darf und wer nicht[7]); sie können ja doch nichts, und er will so den ewigen Nörgelern den Mund stopfen. Auch hierbei verbreitet Gautier sich über seine Farbendrucktheorie. Er beruft sich auf Mouffles eidliche Aussage, daß Leblon nur mit drei Platten und jedenfalls nach der Newtonschen Lehre gearbeitet habe[8]). Im Oktober 1756 veröffentlicht Gautier seine „Schluß"-Darstellung über die Leblon Gautier-Streitfrage[4]): hier druckt er auch ein wichtiges Rezept Leblons zum Firnissen von Drucken ab und läßt dem ausübenden Maler Leblon Gerechtigkeit widerfahren.

Das von Gautier gemalte Bildnis des Marschalls von Belle-Isle, übrigens, befindet sich im großen Saal des Stadthauses zu Marseille[7]).

Im Juniheft 1757 von Toussaints „Observations . . .", SS. 443—4, stehen ausführ-

führliche Subskriptionsbedingungen für die zweite Auflage der „Anatomie“ in 46 Tafeln.

Im Jahr 1759, sagt Gautier[9]), habe er endlich die Hydra, — Streit mit Leblon, mit dessen Erben, mit den Linien-Kupferstechern und mit den Maler-Kopisten — bezwungen, und die Ruhe erlaubt ihm, ein Supplement zu seiner Anatomie anzubieten. Er hat hierzu jahrelang über einer „Legion von Gegenständen“, als Modellen, gearbeitet, bis er das Werk zustande brachte. Darüber war seine Gesundheit draufgegangen, so daß er Paris verlassen und die Heimatluft aufsuchen mußte, um Kraft zu gewinnen, die neue Folge von Zeichnungen stechen und drucken zu können.

Aus der Adresse auf der „Wachtstube“ scheint hervorzugehen, daß J. Gautier „et ses fils“ sich im Jahr 1764 in Nizza befanden. Ein Brêvet vom 18. Nov. 1764 aus Versailles gewährt J. Gautier eine königliche Pension von jährlich 600 livres bis an sein Lebensende, wegen des „Cours d'Anatomie“[8]). Pensionnaire du Roy heißt es übrigens schon 1749 auf dem Titel der „Chroagénésie“.

Am 18. März 1767 wurde sein Farbendruck-Privileg auf anatomische und Pflanzentafeln um sechs Jahre verlängert[3]). Jetzt wohnte er an der Place du Quai de l'École. Seine „Collection des plantes usuelles . . .“ widmet er von dort aus dem König.

Im Jahr 1779 stellte er, wie Bellier und Auvray mitteilen, das überhaupt einzige Mal im Salon aus und zwar ein Bildnis der Königin Marie Antoinette, „esquisse d'après nature“. Vielleicht verwechseln die Lexikographen ihn aber mit dem Sohn Jean Fabien?

Nach Larousse und anderen ist er 1785 in Paris (oder Marseille) gestorben; manche sagen, aus Verdruß darüber, daß ihn die Akademie von Dijon infolge von Streitigkeiten aus ihrer Mitgliederliste strich.

Jacques Gautier war auch in London. Schon 1749 im Brief an Herrn Boze[1]) berichtet er, er habe bei Herrn Mortimer in London die sogenannten Schenk-Teylerschen Farbdrucke (er schreibt sie Lastmann zu) gesehen. Im VI. Band der „Observations“ (1755, 16e partie) auf S. 31 spricht er davon, wie man in London wohl mehr verdiene, aber im Verhältnis noch mehr ausgeben müsse als in Paris. Eine Presse habe ihn hier 200 livres, in London aber 20 Louis gekostet usw. Im Jahr 1767 war er nochmals in England. Im „Annual Register“ dieses Jahres (Bd. X, p. 149) steht unterm 16. November[10]) „A coloured print of the French King, engraved on copper, was worked off, in his Majesty's presence by M. Gautier, assisted by one of his sons. The work was compleated in six minutes, and the picture came out finished with all its colours.“ Der nicht genannte Ort kann eigentlich nur London gewesen sein, der König war Georg III., das Bildnis wahrscheinlich der Henri IV. (Nr. 243) oder der Louis XV. (Nr. 244). Einen Farbendruck in sechs Minuten herzustellen, war schon eine Leistung.

In der Nouvelle Biographie générale, Tome 19 (Paris 1857), werden alle naturwissenschaftlichen Theorien und Systeme Gautiers kurz erläutert, aber insgesamt für lächerlich oder unhaltbar erklärt. Daß seine (und Goethes) Farbentheorie, im Gegensatz zu Newtons, heute wieder begeisterte Fürsprecher hat, sei nicht verschwiegen. Jedenfalls sind die Vielseitigkeit von Gautiers wissenschaftlichen Interessen und der Eifer seiner Studien bemerkenswert.

Seine Leistungen im Farbendruck reichen kaum an die Leblons heran, — auch wo dieser nicht „miniaturisiert“ — geschweige denn, daß sie ihn schlagen. Wenn das früher anders erschienen ist, so müssen sich seine Drucke mit der Zeit stark

verschlechtert haben, während die Leblons sich besser hielten. Auch bei ihm ist der Unterschied zwischen einzelnen Drucken desselben Bildes ganz erheblich, und trotz seines vielen theoretischen Geredes hat er die Aufgabe des Farbendrucks nicht zufriedenstellend gelöst.

In den folgenden Verzeichnissen der Werke führe ich die naturwissenschaftlichen Bücher mit Tafeln zuerst auf und zwar nur summarisch. Ich gebe nur genügende Angaben, um die Blätter von ähnlichen zu unterscheiden, aber keine eingehenden Beschreibungen, da diese naturwissenschaftlichen Tafeln den Kunstsammler doch weniger interessieren. Nur die Bildnisfolgen machen hiervon eine Ausnahme; deshalb geselle ich diese zu den Einzelblättern.

Die Schwarzdrucke sind zwischen die Farbendrucke mit eingereiht.

Die Folge der Einträge ist: 1. Titel und Beschreibung des Blattes; 2. Bezeichnung; 3. Technik und Größe (in Millimetern, die Höhe voran); 4. Beglaubigungen und Nachweise über Original und Druck; 5. Ausstellungsverzeichnisse; 6. Versteigerungs- und Lagerverzeichnisse; 7. Exemplare in öffentlichen und privaten Sammlungen. (Nach Möglichkeit sind Exemplare in 5—7 nicht doppelt angeführt.)

Pl. = Platte; B. = Bildfläche; E.-L. = Einfassungslinien; W. = Wasserzeichen.

Von den Einzelplatten führe ich sämtliche Drucke an, die mir bekannt wurden: allerdings könnten manche Sammlungen seit meinen Anfragen dies oder jenes dazu erworben haben. Bei den Werken habe ich natürlich nicht versucht, alle erreichbaren Exemplare anzugeben, sondern nur die, die mir gerade geläufig waren, damit man im Bedarfsfall wenigstens einige Stellen weiß, wohin man sich wegen eines solchen Werkes hinwenden kann. Der einfache Stadtname weist auf das dortige Kupferstichkabinett hin; andere Sammlungen werden ausdrücklich genannt.

Außer den Sammlungsbeamten bin ich Herrn Jacques Weil für etliche Angaben, ganz besonders aber Frl. Koehler für zahlreiche Angaben aus der Samlg. Mrs. Marrs verpflichtet. Mrs. Marrs hat mir auch einige Seltenheiten photographieren lassen.

* * *

Zwei Gegenstücke der Sammlung Model in Berlin (Kat.-Nr. 616, „Je t'en ratisse! — Ah! si je te tenais"), dort dem Gautier zugeschrieben, einen warnenden Alten und eine lockere Schöne darstellend, auf je einer 163:144 Platte, sind bemalte, nicht farbig gedruckte Schabkunstblätter von Beljambe nach H. P. Danloux. (Vergl. H. Viennes Buch über Danloux und Bellier und Auvray, Lex. I. S. 336.)

Das Bildnis eines jungen Mannes, im Berliner Kabinett, Brustbild ohne Hände, von vorn, Kopf etwas nach rechts, im Oval, Platte 235:199, ist so stark übermalt, daß man nur noch im Gesicht erkennen kann, daß es einen Druck zur Grundlage hat. Ich glaube bestimmt behaupten zu dürfen, daß es nicht von der Hand einer der Gautier herrührt.

Ein späterer Gautier, aus der Revolutions- und Empirezeit, der sich auch Gautier l'Ainé unterzeichnete, und der punktiert oder in der Marceau-Manier (z. B. das Bildnis A. Dubois nach Boilly, das Bildnis P. J. Desault nach Kimly, die Victoire nach Boizot) arbeitete, ist nicht mit unsern Gautiers zu verwechseln.

(1) J. Gautier: Lettre sur le nouvel art etc. à M. Boze Paris: 12mo: 1749 Im Artikel 83 eines Anonymen im Augustheft 1736 des Journal de Trévoux (S. 1435) über Leblons „Coloritto" steht auch, daß Leblon „voriges Jahr", also 1736 in Paris aufgetaucht wäre.

(2) „Lettre a l'auteur du Mercure" vom Januar 1756: auch abgedruckt in Gautiers „Observations etc." 1755, 15me partie, S. 150

(3) Siehe die Anzeigen in J. Gautiers „Collection des plantes usuelles . . ." Paris, fol., 1767

(4) Gautiers Besprechung von Montdorges "Nouvel art de l'imprimer etc." in Toussaints „Observations périodiques . . ." vom Okt. 1756, S. 240.

(5) Siehe das Privileg, das in Gautiers „Anatomie de la tête", Paris, fol., 1748, abgedruckt ist.

(6) Siehe am Schluß von Gautiers „Anatomie générale des Viscères", Paris, fol., 1752.

(7) J. Gautier: Lettre à l'auteur du Mercure vom 13. März 1756: auch abgedruckt in Gautiers „Observations . .", V. Bd. 1756, 16me partie, S. 52.

(8) Seconde lettre à l'auteur de Mercure vom 15. April 1756; auch abgedruckt in Gautiers „Observations . .", 1755, 17me partie, S. 125. Montdorge antwortet hierauf, der verstorbene Mouffle wäre zuletzt so herabgekommen, daß er um ein Butterbrot irgendwelchen Eid geleistet haben würde. Das weist Gautier als Verleumdung zurück.

(9) „Prospectus / des Vingt Planches Anatomiques Du Suplement". Marseilles, 1759

(10) Mir mitgeteilt von Herrn Dodgson.

* * *

Verzeichnis der Werke Jacques Fabien Gautiers

I Die Blätter in Büchern und Folgen

1—8 Essai / D'Anatomie, / En Tableaux Imprimés, / Qui Representent Au Naturel Tous Les Muscles / De La Face, du Col, de la Tête, de la Langue & du Larinx, d'apres / les Parties disséquées & préparées, / Par Monsieur Duverney Maître en Chirurgie à Paris, Membre de l'Académie de Chirurgie / & Démonstrateur en Anatomie au Jardin du Roy. / Comprenant Huit Grandes Planches / Dessinées, Peintes, Gravées & Imprimées en Couleur & Grandeur naturelles, / Par le Sieur Gautier, seul Privilégié du Roy dans le nouvel Art, avec des Tables qui expliquent / les Planches: / Dedié / A Monsieur De Lapegronie, /—/—/—/※/A Paris,/ Chez le Sieur Gautier, seul Graveur Privilegié du Roy, ruë Saint / Honoré, au Coin de la ruë Saint Nicaise. /=/ M.DCC.XLV. / Avec Approbation Et Privilege Du Roy.

Paris: Fol. 1745 4 unnumerierte SS., dann je ein Blatt zu jeder der acht in vier Farben geschabten Tafeln, die fast ohne Linienarbeit sind und ungefähr 400 : 320 messen. „Figure 1re" bis „8me": „Demontrée par M. Duverney ... I. Gautier" steht, mit unwesentlichen Abweichungen, auf jeder Tafel.

Dresden (in einem Band mit der Fortsetzung und drei anderen großen anatomischen Werken = 266 Mark), Halle, Univ.-Bibl.; München (Hof- u. Nat.-Bibl.)

Es werden auch einzelne Blätter als Farbendrucke angeboten; so besitzt Boston z. B. Taf. 8 allein.

9—20 Suite De L'Essai / D'Anatomie En Tableaux Imprimés / Representans Au Naturel / tous les Muscles du Pharinx, du Tronc & des Extre/mités Supérieures & Inférieures, d'après les Parties / dissequées & préparées, / Par Monsieur Duverney, Démonstrateur en Anatomie au Jardin du Roy, / Comprenant Douze Grandes Planches / Dessinées, Peintes & Gravées / Par le Sieur Gautier, seul Graveur privilégié du Roy dans le nouvel art.

Paris: Fol. 1746 Dieser Titel steht am Kopf eines Blattes mit dem „Avertissement". Ein besonderes eigentliches Titelblatt kenne ich nicht. Es folgen je ein Textblatt zu jeder Tafel, wie beim „Essai".

Gewöhnlich ist diese Fortsetzung ohne weiteres und auch ohne das Avertissement-Titelblatt dem Essai angebunden: Schrift wie bei 1—8.

Taf. 9	ungefähr	400 : 320	Kopf von hinten,
„ 10—15	„	450 : 605	Rumpfbilder, Nr. 14 mit Frauenkopf,
„ 16—17	„	„	Arm- usw. Muskeln,
„ 18—20	„	„	Bein- und Fuß-Muskeln usw.

Am Schluß des letzten Textblattes, also S. (46), zur „Vingtième Planche" steht: „Fin de la Myologie".

Vgl. Nr. 1—8

(1—20) Myologie / Complette / En Couleur / Et / Grandeur Naturelle, / Composée De L'Essai / Et De La Suite De L'Essai D'Anatomie, / En Tableaux Imprimés. / Ouvrage Unique, / Utile & nécessaire aux Etudians & amateurs de cette / Science. ✻ / A Paris. /

Chez { Le Sieur Gautier, seul Graveur Privilégié du Roy, ruë Saint/Honoré, au coin de la ruë Sainte Nicaise
Quillau, Pere, ruë Galande près la Place Maubert, à l'An-/nonciation.
Quillau, Fils, ruë S. Jacques, aux Armes de l'Université, vis-/à-vis la ruë des Mathurins.
Lamesle, ruë S. Jacques, proche la Fontaine S. Severin, à la / Couronne d'Or. } =/ M.DCC.XLVI./ Avec Approbation Et Privilege Du Roy.

Paris: Fol 1746 Ein Blatt mit Titel (in tergo weiß), sodann zwei Blatt mit dem alten Titel und der Widmung des „Essai", sodann ein Blatt mit verändertem „Avertissement", dann aber wieder die acht Blatt Text des „Essai"; es folgt das Blatt mit dem „Avertissement-Titel" zur Suite, und diese „Suite" selbst.

In der lateinischen Übersetzung der „Chroagénesie" (s. Nr. 36 unten) wird eine Ausgabe dieses Werkes, zu haben bei Cogan in London, angezeigt. Es heißt dort, „von Du Verney begonnen und von Winslow vollendet": also wird sie wohl neuen englischen oder lateinischen Text gehabt haben. Delaborde, p. 383. Leblanc 3—22.

Van Stockum bot im Kat. 18 von 1904 unter Nr. 600 ein „unvollständiges" Exemplar mit 42 Tafeln für 30 fl. aus.

Berlin, Kgl. Bibl.

21—28 Anatomie / De La Tête / En Tableaux Imprimés, / Qui Representent Au Naturel / le Cerveau sous différentes coupes, la distribution / des Vaisseaux dans toutes les Parties de la Tête, les / Organes des Sens, & une partie de la Névrologie; / d'après les Piéces disséquées & preparées, / Par M. Duverney, Maître en Chirurgie, à Paris, Membre de l'Aca-/démie de Chirurgie, & Démonstrateur en Anatomie au Jardin Royal; / En Huit Grandes Planches, / Dessinées, Peintes, Gravées, & Imprimées en Couleur & Grandeur naturelle, / Par le Sieur Gautieur, seul Privilegié du Roy pour cet Ouvrage; avec / des Tables relatives aux Figures. / Dediée Au Roy. / ✻ / A Paris, /

Chez { le Sieur Gautier, Graveur du Roy, rue de la Harpe, après / la rue Poupée, la seconde Maison neuve, à droite.
M. Duverney, Démonstrateur Royal, rue Saint Victor.
Quillau, Imprimeur-Libraire, rue Galande, à l'Annonciation. } /=/M.DCC.XLVIII./ Avec Approbation Et Privilege Du Roy.

Paris: Fol. 1748 Sechs unnumerierte SS. und acht Einzelblätter mit „Explications": sodann acht Tafeln, in vier Farben geschabt, mit wenig Linienarbeit, 405/440 : 315/334. Sie sind „1re—8me Planche" usw. numeriert und mit „I. Gautier" in der laufenden Schrift bezeichnet. Nr. 4—8 sind übrigens nicht von Duverney, sondern von Tarin „demonstrées". Von den „Explications" sind jene zu Tafel 1—3 nur französisch, die übrigen französisch und lateinisch gehalten.

Leblanc 41—48.

Farbendruck Ausst. Leipzig (Buchgewerbemuseum 1902, Nr. 162-3, die Ex. der Smlg. Friedr. Aug. II)

Verst. Artaria (Wien, 6. Mai 1892, Nr. 328)

Dresden (2 Exx.); Dresden, Smlg. Friedr. Aug. II. (Einzeldruck der Tafeln 1, 2 und 3)

29 Observations / Chirurgicales, / Sur Les Maladies / De L'Urethre, / Traitées / Suivant Une Nouvelle Methode, / Par Jacques Daran, Conseiller Chi-/rurgien ordinaire du Roi par quartier, / Chirurgien de Paris, & ci-devant Chi-/rurgien-Major des Hôpitaux & Armées / de l'Empereur Charles VI. / Nouvelle Edition. / ✻ / A Paris, / Chez Debure l'Aîné, Libraire, Quai / des Augustins, à S. Paul. / = / M.DCC.XLVIII. / Avec Approbation & Privilege du Roi.

Paris: 12me: 1748 Zwei unnumerierte SS., dann SS. (1)—CCXX und (1)=(432) und eine gefalzte Tafel, Pl. und B., 155 : 266, in vier Farben geschabt mit einiger Linienarbeit, gegenüber S. CCXVIII eingebunden. Die Tafel weist drei „Fig." auf: unten steht „Pl. I. Demontrée par M. D . . . P. et Gravee par J. Gautier Graveur du Roy Privilegie."

Dresden (1901 von L. Rosenthal für 25 Mk.); München, K. Hof- und Nat.-Bibliothek

30 Lettres / Concernant / Le Nouvel Art / De Graver / Et D'Imprimer / Les Tableaux. / Par Gautier, / Graveur du Roi en ce genre, & seul en France privilégié pour les Planches / Anatomiques en couleur naturelle. /⁂/ A Paris, / De l'Imprimerie de J. Bullot, ruë Saint / Etienne d'Egres. /=/ M.DCC.XLIX

Paris: kl. 8° 1749 SS. (1)—16 nebst einer gefalteten, geschabten Farbentafel von vier Platten, 149 : 208. Sie stellt eine Palette dar und ist mit Erklärungsbuchstaben, ferner oben mit „Sisteme pratique des Couleurs du Sr. Gautier", sowie oben l. mit „Gautier Sculp." bezeichnet.

Dresden; London, Brit. Mus. Libr.

31—35 Chroa-Genesie / Ou / Génération / Des Couleurs / Contre Le Systême/ De Newton. / Presentée Au Roy. / Par Gautier, Pensionnaire de Sa Ma-/Jesté, Inventeur de l'Art de graver & / d'imprimer les Tableaux à quatre cou-/leurs. / Dont la Dissertation a été lûe à l'Assemblée / de l'Académie des Sciences à Paris, le / Samedi 22. Novembre, & Menredi / 26 du même mois 1749. /⁂/ = /M.DCC.XLIX.

Paris: kl. 8°. 1749 SS. (1)—(80) und fünf kleine, optische, schwarze Linientafeln, meist auf ein Blatt als gefalzte Tafel beigebunden. Die Platten 151 : 69 (E.-L. 134 : 66) sind nicht signiert, aber „Planche I"—„V" bezeichnet: Pl. 2 ist Quer-, die übrigen Hochformat.

Berlin (angebunden sind S.-A., ohne besonderes Titelblatt, der beiden „Lettres" an den Mercure, von 1756); Dresden; London, Brit. Mus. Libr.

36 (u. 31—35) *Φωτωφυσις χροαγενεσις.* / De Optice Errores / Isaaci Newtonis / Aurati Equitis / Demonstrans. / Ad / Illustrandas Experientias / Sechs Figurae Geometrices, simul & Prismatum / construendorum Modus novus hic accedunt. / Ludovico quindecimo Regi Christianissimo, prae/sentata fuit haec Dissertatio, simul à Scientiarum / Academiâ studiosè perlecta, Sabbattho, Novembris / die verò 22, & Mercurii sequenti die 26, anno / salutis 1749, Authore Jacobo Gauthier, artis in/ aere incidendae, tabellarum simul quatuor sub / coloribus imprimendarum inventore, quapropter / annuâ attributione à Rege Christianissimo est / honorificè donatus. / —/ Si solis varios effectus optimè pinxi / Lumina clarificans clarificatus ero. /—/ Ex Gallico idiomate in Latinum translatum. /=/ Londini / MDCCL.

London: kl. 4° 1750 SS. (I)—X und 1—66. Hinter (II) ist ein Blatt eingeschaltet, auf dem in englischer Sprache der Leser an eine Stelle gewiesen wird, wo er sich hinwenden muß — wenn er noch Zweifel hege —, um die Versuche vorgeführt zu bekommen. Ferner wird hier Gautiers „Whole System / Of The / Anatomy", von Du Verney begonnen und Winslow vollendet, als ebenda, (F. Cogan, Bookseller in Middle-Temple-Gate) erhältlich, angezeigt.

Diese Übersetzung enthält eine von C. N. Jenty unterzeichnete Vorrede.

Außer späten Abdrücken der fünf Tafeln aus der Originalausgabe enthält sie noch eine gleich große sechste Tafel mit Prismen-Lichtbrechungen. Sie enthält „Fig. 1—3", oben „Systheme de Mr. Newton", unten „Systheme de Mr. Gautier", ferner viele Erklärungsbuchstaben, und ist nicht numeriert. Erklärung hierzu SS. 53—6

Königsberg i. Pr., Univers.-Bibl. London, Brit. Mus. Libr.

(0) Zoogénie ou génération des animaux.

Paris: ? 1750. Dieses Werk wird so von Bellier und von Larousse zitiert, fehlt aber bei Brunet. Ich bin geneigt anzunehmen, daß es sich höchstens um einen wahrscheinlich bilderlosen Zeitschriftenartikel Gautiers handeln kann. Nirgends habe ich eine Tafel gefunden, die hierzu gehören könnte, und die Berliner Zentrale wies nach, daß es in deutschen Bibliotheken wenigstens kein Exemplar eines solchen Buches gibt. Im Nachwort zur „Anatomie générale des Viscères" sagt Gautier, er habe von 1745 bis 1752 gebraucht, um dieses Werk zu vollenden, weil er nebenher so viel anderes geschaffen, nämlich sein „Systême de l'Univers" mit der „Chroagénesie", die „Observatione" und die vielen Experimente contra Newton. Von einer „Zoogénie" erwähnt er dabei aber nichts!

37—51 Nouveau Systeme / De L'Univers, / Sous Le Titre / De / Chroa-Genesie,/ Ou / Critique des prétendues découvertes / de Newton. / Dédié Au Roi. / Par M. Gautier, Pennsionnaire de Sa / Majesté, Auteur du nouvel Art / d'imprimer les Tableaux. /⁂/ A Paris, /=/ 1750.

Paris: 12me. 1750/1 2 Bde. I = vier unnumerierte Seiten (Titel und Widmung), dann SS. (1)—XX und (1)—(562);

II = „ „ „ „ „ „ dann SS. (1)—XXXVI und (1)—(300) nebst einem „Supplement / De La / Chroa-Genesie / Ou / Controverse Physique", usw von SS. (1)—68

Auf S. (I) des I. Bandes steht der Untertitel „Chroa-Genesie / Ou / Generation / Des Couleurs, / Contre le Systême de Newton. / Par M. Gautier, Pensionnaire du Roi. / Tome I. / Contenant les Causes Physiques des Couleurs. / ⁂ / A Paris, / Chez Antoine Boudet, / Imprimeur Du Roy. / = / M.DCC.L. / Avec Approbation & Privilége du Roi.

Auf S. (I) des II. Bandes genau ebenso, nur „Tome II. / Contenant la preuve fondée sur les Expériences" und „M.DCC.LI."

Text und Tafeln sind ganz anders als in der „Chroa-Genesie" von 1749.

Sämtliche Tafeln sind gefalzt, schwarz, in Linien und nicht bezeichnet. Alle bieten geometrisch-optische Zeichnungen.

Dem I. Band sind angebunden Taf. (1) — Tome Ie Partie IIe Planche Ie Pl. 136 : 188
(2) — „ I. Part. II. „ 2e „ 135 : 222
(3) — „ I. Partie IIe „ 3e „ 135 : 219

Dem II. Band sind angebunden Taf. (1) — „ IIe „ I. „ I. „ 129 : 175
(2) — „ II. „ I. „ 2e „ 126 : 174
(3) — „ II. Part. I. 3e Planche „ 130 : 174
(4) — „ II. Partie II. Planche Ie „ 130 : 175
(5) — „ II. „ II. „ 2e „ 130 : 175
(6) — „ II. „ II. „ 3. „ 129 : 176
(7) — „ II. „ II. „ 4. „ 130 : 175
(8) — „ II. „ II. „ 5. „ 130 : 175
(9) — „ II. „ II. „ 6. „ 130 : 180
(10) — „ II. „ II. „ 7e „ 130 ; 178
(11) — „ II. Part. II. „ 8. „ 131 : 178
(12) — Prem. et derniere. Planche du supplement de la Chroa-Genesie. Pl. 140 : 210

Berlin, Kgl. Bibl.; München, Hof- und Nat.-Bibl.; Weimar, Goethe-Nat.-Mus.

52—116 Observations / Sur / L'Histoire Naturelle, / Sur / La Physique / Et / Sur La Peinture. / Avec Des Planches Imprimées En Couleur; / Cet Ouvrage renferme les Secrets des Arts, les nouvelles découvertes, & les disputes des Philosophes & des Artistes modernes. / Année 1752. / Tome Premier. I. Partie. /⁂/ A Paris, Chez Delaguette, rue S. Jacques, à l'Olivier. / = / Avec Approbation et Privilege Du Roy. /—/ Les Planches en couleur se distribuent séparément chez M. Gautier, Pensionnaire du Roy, rue de la Harpe

Paris: kl. 4° 1752—5 (es erschienen insgesamt 6 Bände mit 18 Teilen. Vom 7. Teil an lautet das Titelblatt: „. . . Couleur; / Par M. Gautier, de l'Academie des Sciences & Belles-Lettres / de Dijon, & Pensionnaire de Sa Majesté. / Septieme" (etc.) „Partie. / Année 1753" (etc.) /

Wenn nicht anders angegeben, messen die Farbentafeln, meist Schabkunst von vier Platten, ungefähr 210 : 250

Bd. I. Keine der Tafeln ist signiert; durchlaufende Numerierung fehlt.
1 = Foetus — Plan. A de l'Anatomie pour l'histoire Naturelle. Tom. I, Part. I, Pag. 16.
2 = Hermaphrodit von vorn — Plan. B d'Anatomie pour l'histoire Naturelle.
3 = „ Theile — Plan. C „ „ „ „
4 = „ nach r. — Plan. D „ „ „ „
5 = schwarze Tafel zur Mondbewegung
6 = „ „ „ Optik
7 = Tigerlilie — Planche A de l'histoire Naturelle de Fleurs. Tom. I, Part. 2, Pag. 78 et 19. (Es gibt Drucke auf weißem und auf blauem Grund.)
8 = Siebenschläfer und Faultier — Planche A de l'histoire Naturelle des Quadrupedes. Tom. I, Part. 2, Pag. 82 et 83.
9 = Farbenspektrum etc. — Planche A de Phisique. Tom. I, Part. 2, Pag. 106 in 4° et 382 in 12.
10/12 = drei schwarze Tafeln zur Geometrie und Optik. (Hiervon sind 11 und 12 einfach die Tafeln 2 und 3 aus dem 1. Bd. des „Nouveau-Systeme", also nicht nochmals mitzuzählen).
13 = Herz- und Blutgefäße — Plan B des Quadrupedes. Tome 1, part. 3, pag. 138
14 = Schildkröte — Plan C des Quadrupedes. Tome 1, part. 3, page 150.
15 = Maulwurf — Planche B des Quadrupedes. Tome 1, part. 3, page 155.
16 = Schnecken etc. — Planche A. des jnsectes. Tome I, part. 3, page 158 et 164.

Bd. II. Auf allen Farbtafeln steht „Obs. de M. G." Die Seitennumerierung des Bandes ist ganz wirr.
1 = „Matrice double", Anatomie — Année 1752. Pl. E de l'Anat. Tom. II, Part. IV. page 10.
2 = Frösche. Anatomie — Année 1752. Pl. E des Quadrupedes. Tom. II. Part. VI (sic!), page 22.
3 = Le Ginseng, Pflanze — T. II, Part. IV, Année 1752. Planche B pour les plantes, pag. 34.
4 = schwarze Tafel zur Elektrizität
5 = sezierte Arme — An. 1752 Pl. E d'Anat. Tom. II, Part. V, page 93
6 = Geschwulste — An. 1752 Plan. F d'Anat. Tom. II, Part. IV (sic!), page 94

7 = Versteinerte Fische — Pl. A des petrifactions année 1752 Tom. II Part. V in 4⁰ page 106 (Diese Tafel mißt 220:274.)
8 = schwarze Tafel: Wasserheber
9 = „ „ Sämaschine
10 = Buzzard — Année 1752. Pl. A. des Oiseaux Tom. II. Part. VI pag. 161
11 = Mäusefalk — Année 1752. Pl. B. des Oiseaux Tom. II. Part. VI pag. 164
12 = Buzzard de Marais — Année 1752. Pl. C. des Oiseaux Tom. II. Part. VI pag. 163
13 = Elster — Année 1752. Pl. D. des Oiseaux Tom. II. Part. IV. (sic!), pag. 164
14 = Goldamsel — Année 1752. Pl. E. Tom. II. Part. VI. page 164

Bd. III. „Gautier" steht auf 1—3 und 5—9: „Obs. de M. Gautier" auf (4).
1 = Mikroskopien — Pre Planche des Observ. de l'Année 1753. in 4⁰. Part. I. Pag. 40.
2 = „ usw. — 2e „ „ „ „ „ „ „ pag. 42, part. 1.
3 = Spermatozoeen usw. — 3e „ „ „ „ „ „ „ part. I. pag. 44.
(4) = Zur Optik — Année 1753 des observ. in 4⁰. part. II, page 90
5 = Kalbskopf, seziert — 5e Pl. des Observ. de l'Année 1753. II. part. in 4⁰. page 90
6 = Augen, seziert — 6e Planche „ „ „ „ „ „ „ „ „ 92
7 = Raup. u. Schmetterl. — 7e „ „ „ „ „ „ „ partie „ „ 132
8 = Maulbeer-Seidenraupen-Anlage — 8e Pl. des Observ. de l'Année 1753. III. part. in 4⁰. pag. 150
9 = „ „ „ „ mit Kokons — Pl. 9e des Observ. de l'Année 1753. in 4⁰. III. part. Page 168 (es gibt auch Drucke vor der Schrift.)

Bd. IV. Alle Farbtafeln außer 6 tragen Gautiers Namen, meist „Obs. de M. Gautier".
1 = Seziertes männl. Glied — Pl. I. Année 1754. Broc. 1er page 50. in 4⁰. (Gegenseitig und nur ähnlich Nr. 29.)
2 = Viper — Planche II. Année 1754. Part. XI, page 28. in 4⁰.
3 = Sezierte Schlange etc. — Planche III. Année 1754. partie XI. page 44. in 4⁰.
4 = „ „ (zwei Objekte) — Pl. IV. Année 1754. Part. XI. page 52. in 4⁰.
5 = „ „ (Eingeweide) — „ V. „ „ part. XI. „ 53. „ „
6 = Ratte — Planche VI. Année 1754. Broch. 2e page 60. in 4⁰. (Diese Platte mißt 70:133; es gibt auch Drucke vor aller Schrift.)
(ohne Nr. = Astronomische, schwarze Platte — (Pag. 72)
7 = zwei Fische — Pl. VII. Année 1754. XII. part. in 4⁰. page 60.
8 = vier Muscheln — Année 1754. Planche VIII. partie XII. in 4⁰. page 126.
9 = drei Mikrokopien — Planche IX. Année 1754. Brochure 2e page 130 in 4⁰.

Bd. V. Es steht „Obs. de Mr. Gautier" auf 1—3, 5—9 u. 11; „Obs. P. I. G" auf 4, „Gautier" auf 10.
1 = Blattläuse — Pl. Ier Année 1755 in 4⁰. XIIIe part. page 16.
2 = Sezierte Fliegen — „ IIe „ „ „ „ „ „ „ 24.
3 = Fliegen usw. — „ III. „ „ Part. XIII in 4⁰. page 25.
4 = Spinnen — in 4⁰. à la fin de la 13e part. (Die Platte mißt 73:131.)
5 = Austern — Pl. V. Année 1755. in 4⁰. part. XIV. page 94
6 = Pariser Fledermaus — Pl. VI. Année 1755 in 4⁰. part. XIV, page 96.
7 = Martinique- „ — „ 7. „ „ Part. XIV, Pag. 90. (Die Pl. mißt 203:263.)
8 = Karte von Kanada — Année 1755. part. XIV in 4⁰. page
9 = Krokodil — Pl. 9. Année 1755. in 4⁰. part. XV. page 138.
10 = „ seziert — „ 10. „ „ „ „ „ XI. page 138.
11 = „ „ — „ XI. „ „ part. XIV. page 138.
12 = Eingeweide-Würmer — Pl. 12. Année 1755 in 4⁰. Part. XV. page 190.
13 = Karte von Europa — „Carte des Tremblements . . evenements Par Mr. Gautier". (Die Pl. mißt 202:260.)

Bd. VI. Auf 3—5 steht „Obs. de M. Gautier"; auch 2 trägt seinen Namen.
1 = Erdschnitt usw. — „Positions du Soleil . . systeme de l'impulsion". (Pl. mißt 255 (?):199.)
2 = Karte von Nordost-Afrika — Année 1755. Pl. 15 part. XVI. page 20. (Pl. mißt 253 (?):199.) (1 und 2 vielleicht eine Platte 508:199.)
3 = Löwe — Pl. 16. Année 1755. part. XVII. in 4⁰. page
4 = Löwin — „ 17. „ „ „ „ „ „
5 = Sezierung des Löwen — „ 18. „ „ „ „ „ „ (Platte mißt 189:138.)

Die 12mo Ausgabe des Werkes habe ich nicht zu Gesicht bekommen: dessen Tafeln sind ja dieselben. Die 12mo (kl. 8⁰) Ausgabe ist angeblich Fortsetzung einer Reihe ohne Tafeln. Die „Lettres" an den Mercure de France von 1756 kommen als S.-A. der 12mo Ausgabe, aber ohne besondere Titelblätter vor. (Berlin; London, Brit. Mus. Libr.)

Das Werk ist nicht selten, aber es ist schwer, ein Exemplar mit sämtlichen Tafeln an der richtigen Stelle zu finden. Da in den früheren Bänden Bilderregister fehlen, kann ich nicht dafür bürgen, daß mein Verzeichnis der Tafeln vollständig ist.

Die Seiten 171—191 des 6. Bandes enthalten als Schluß das „Magazin Philosophique de Janvier & Fevrier 1756". Im Juli 1756 wurde das Unternehmen wieder aufgenommen von Gautier, Vater und

Sohn, dann aber mit Hilfe Toussaints weitergeführt, unter dessen Namen es meist zitiert wird. Die Farbentafeln rühren von J. B. A. Gautier her, und daher trage ich die Fortsetzung unter dessen Namen ein.

Die Farbendrucke nach Gemälden (vgl. 1755, 13me partie, S. 41) sollten im Text wohl beschrieben werden, gehören aber nicht zum Werk und mußten besonders subskribiert werden (3 livres das Blatt). Es sollten jährlich sechs Blatt in „grand infolio" und „demifeuille colombier" erscheinen: es sind aber wohl bloß die drei (unsere Nrn. J. B. A. Gautier 59, 60 und 98) ausgegeben worden.

Leblanc 1

Verst. Halle (München, Juni 1909, Nr. 392, ein textlich unvollständiges Exemplar in drei Bänden mit 53 farbigen und 10 schwarzen Tafeln um 1151 Mk., zuvor im Kat. Halle 34, Nr. 39 und Kat. Halle 41, Nr. 94 beidemale für Mk. 250); Emil Hirsch (München, 16. III. 1909, nur 12 Th. in einem Band mit 40 Farbentafeln und 6 schwarzen für 195 Mk.).

Berlin; Berlin, Kgl. Bibliothek; Dresden; Dresden, Kgl. Bibl.; London, Brit. Mus. Library (vollständige Reihe, mit der Fortsetzung); München, Hof- u. Nat.-Bibl. (ebenso); Weimar, Goethe-Nat.-Mus. (nur 4 Teile in 2 Bdn. 1752).

Einzeldrucke der Farbentafeln (besonders aber der Fortsetzung von 1756—8) kommen in Katalogen und Versteigerungen, z. B. Tafel 8 vom IV. Bd. auf der Verst. Eisenhart (München, Montmorillon, 21. Mai 1861, Nr. 2203 um 3 fl. 3 kr.), auch in Sammlungen (z. B. Braunschweig; Paris; Paris, Bibl. de l'Arsenal) vor.

(57) Refutation / De La Défence. / Des Newtoniens. / Par M. Gautier, / Pensionnaire du Roi, Auteur du / nouveau Systême de l'Univers. / ⁂ / A Paris / Chez Delaguette, rue Saint / Jacques, à l'Olivier. / = / M.DCC.LII. / Avec Approbation & Privilége du Roy.

Paris: 12mo: 1752 SS. (1)—(50) und eine Tafel, nämlich Taf. 6 aus dem 1752. Jhrgg. der Observations Tom. 1 Partie 1.

Der Text ist auch nur Abdruck desjenigen auf SS. 48—62 des ebengenannten Bandes, und als „Extrait" d. h. S.-A. auf dem Schmutztitel bezeichnet.

(40—51 37—39 61—63, 62) Observations / Physiques / Dediées / Au Roy, / Par M. Gautier, de l'Academie des / Sciences & Belles Lettres de Dijon, / & Pensionnaire de Sa Majesté, / Tome I. / Contenant le Systeme de l'Impul- / Sion, & la Cause Physique des / Couleurs & de tous les Phénomènes. / = / Année 1750. / = / Seconde Edition. / ⁂ / A Paris, /

chez { Jorry, Quai des Augustins, près le Pont S. Michel, aux Cicognes. / Delaguette, rue S. Jacques. } / = / M.DCC.LIII. / Avec Approbation & Privilége du Roy.

Paris: 12mo: 1753 4 Bde.

/ Tome II. /	Contenant la Génération des Couleurs, / ou la Chroa-Genesie. / = /	Année 1751. /
/ Tome III. /	„ le Sentiment & la Critique / de divers Philosophes. / = /	Année 1752. /
/ Tome IV. /	„ la Cause & les Phénomènes de / l'Electricité, ou des Particules ignées. /	

Dieser letzte Band ist nur von Delaquette verlegt und ohne die Jahreszahl auf dem Titelblatt.

Band I enthält die 12 Tafeln des II. Bandes des „Nouveau Systeme".
Band II „ „ 3 „ „ I. „ „ „ „
Band III „ die schwarzen Tafeln 10/12 aus dem I. Band der „Observations" und die Farbentafel 9 ebendaher.
Band IV „ keine Tafeln.

Das Ganze ist wohl nur eine Zusammenstellung und Neudruck der 12mo (kl. 8°)-Ausgabe der „Observations" usw.

Dresden, Kgl. Bibliothek; London, Albert u. Victoria Mus. (Bd. I).

(0) Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes.

Paris: 12mo: 1753 Zwei Bände.

So wird das Werk, das mir nicht unter die Hände kam, von Nagler (Lex. 5, S. 51) angeführt. Es wird ein dem vorhergehenden entsprechender Neudruck, und gewiß ohne Tafeln, sein.

117—134 Anatomie / Generale / Des Visceres, / Et De La Nevrologie, / Angeologie Et Osteologie / Du Corps Humain, / En Figures, / De Couleurs Et Grandeurs Natu-

relles / Dediée Et Presentée / Au Roy, / Par M. Gautier, de l'Académie des Sciences & Belles Lettres de Dijon / & Pensionnaire de Sa Majestè. / ※ / A Paris, / Chez { L'Auteur, rue de la Harpe, à l'Imprimerie Royale des Tableaux Et Delaguette, Imprimeur-Libraire, rue S. Jacques, à l'Olivier. } / = / M.DCC.LIV. / Avec Appropation Et Privilege Du Roy.

Paris: gr. Fol. 1754 1 Bl. Titel, 26 unnumerierte SS. und 18 geschabte Vierfarbendrucktafeln

Pl. 1 = rd. 330 : 505 = „Planche 1er de l'anatomie de la Femme P. I. G.“
Pl. 2 = rd. 740 : 505 = „2me Pl. „ „ „ „ „ „ „
Pl. 3 = rd. 745 : 505 = „3e Pl.“ usw. und „Figure I entière de l'anatomie de la Femme .... Mr. Gautier ...
} bilden zusammengesetzt eine lebensgroße weibl. Figur.

Pl. 4 = rd. 325 : 505 = „Plance IV Figure de l'homme Demontré, Dessiné, Gravé en Couleur par M. Gautier“ etc.
Pl. 5 = rd. 725 : 505 = „Planche V“ (unten l.) . . . . . .
Pl. 6 = rd. 735 : 505 = „Planche IV“ (oben r.) . . . . . .
} bilden zusammengesetzt eine lebensgroße männl. Figur.

Pl. 7 = 530 : 345 = „VII. Planche“ (oben) . . . . . Männl. Genitalien usw.
Pl. 8 = 530 : 345 = „VIII. Planche“ (oben: u unten) „D. P. et G. par M. Gautier“ Weibl. Genitalien usw.
Pl. 9 = 505 : 350 = „IX. Planche (oben r.: u. unten) „D. P. et G. par M. Gautier“ Zur Geburtskunde mit neugeborenem Kind.

Pl. 10 = 675 : 465 = „Planche 10e de l'anatomie de Visceres, Disseques, Peints et Graves en couleur par Mr. Gautier
Pl. 11 = 615 : 465 = „Planche 11e par Mr. Gautier“ . . . . . .
Pl. 12 = 610 : 465 = „Planche 12 par Mr. Gautier“ und 8 Zeilen Erläuterg.
} lebensgroße männliche Figur in Rückenansicht

Pl. 13 = 610 : 465 = „Planche XIII . . par Mr. Gautier“ u. unt. 1 Zeile Erläuterg. Herz usw.
Pl. 14 = 610 : 465 = „Planche XIV . . „ „ „ „ „ 2 Zeilen „ „ „
Pl. 15 = 610 : 465 = „Planche XV . . „ „ „ „ ob. 9 u. unt. 5 Zl. Erl. Leber „
Pl. 16 = 670 : 465 = „Planche XVI . . „ „ „ „ ob. r. u. l. 31 Zl. Erl.
Pl. 17 = 610 : 465 = „Pl. XVI, par Mr. Gautier“ und unten „Plan. XVII“
Pl. 18 = 610 : 465 = „Planche XVIII „ „ „ und 12 Zeilen (zum Teil in 3 Reihen) Erläuterungen
} zusammengesetzt ein lebensgroßes Skelett

Eine 1752er Ausgabe wird, wie ich glaube zu Unrecht, zitiert.

Am Schluß des Textes kündigt Gautier eine zweite Auflage, dieses seines „Cours d'Anatomie“ an; sie soll unverändert sein bis auf die „Anatomie de la tête“, die er neu und mit größeren Tafeln bieten will. Im „Plan général“ zum 5. Bd. (1755, 16me Partie) der „Observations“ hingegen, zeigt er die 2. Aufl. der „Planches Anatomiques“ als „sur un nouveau plan et sur des nouveaux desseins, avec un supplément et augmentation de vingt Planches“ an, und sagt diese „edition est absolument différente de la prémiere, composée de très belles planches neuves et point du tout retouchées.“ Vorher (Observations I, 1752, Seite 63) hieß es, die Anatomie bestehe aus 46 Platten und kostete ehemals 168, jetzt 252 livres.

Die Angaben widersprechen sich und sind verwirrt, wohl weil Gautier seine Pläne nicht wie angezeigt durchführte. Mit Hilfe der Berliner Zentrale habe ich alles, was in deutschen Bibliotheken vorhanden ist, nachgewiesen bekommen und das meiste tatsächlich untereinander verglichen. Es dürfte schwerlich mehr Ausgaben von den großen Tafelwerken geben, als ich anführe, nämlich die Myologie mit 20 Tafeln (1745/6); die „Anatomie de la Tête“ mit 8 Tafeln (1748); die „Anatomie des Viscères“ mit 18 Tafeln (1754) und das Marseiller „Supplement“ mit 20 Tafeln (1759, mit Neudruck der Erklärungen aus den „Viscères“).

Die „Anatomie des Viscères“ oder „Cours d'anatomie de Mrs. Mertrud et Gautier“ erschien nach Duverneys Tod mit Erklärungen von seinem Nachfolger Mertrud.

Delaborde, p. 383. Leblanc 23—40.

Berlin, Kgl. Bibl. (unvollst. ohne Titel); Dresden (vollständig ohne Titel); Göttingen, Univ.-Bibl. (nur Pl. I—VIII mit Text dazu); Kiel, Univ.-Bibl. (vollständig mit Titelblatt)

135 (Premiere Planche des morceaux extraordinaires qui paroîtront dans les pièces detachées du Cours d'Anatomie de Mrs. Mertrud & Gautier)

Paris: Fol. (1754) Ohne eigenen Titel: der obige steht am Anfang des Folioblattes mit Erklärungen (in tergo weiß) zu der 440 : 335 geschabten Vierfarbendrucktafel, die „Demontré par M. Mertrude“ bezeichnet ist. Sie zeigt den Torso eines Hermaphroditen, größer, aber ganz ähnlich unserer Nr. 55. Das Blatt mit der Tafel ist gewöhnlich der „Anatomie Générale des Viscères“ beigebunden.

Dresden

(0) L'Art d'imprimer les tableaux, en trois couleurs.

1756: 8⁰ Nach dem „Universal Catalogue of Books on Art" des Science & Art Department, South Kensington (London 1870, Bd. I, S. 643) besitzt die British Museums Library dieses Manuskript Gautiers (der dort irrtümlich „Joseph" G. genannt wird.)

(52—116) Collection de planches d'histoire naturelle en couleur par Gautier.

Paris: 4⁰. 1757 Choulant (S. 111) gibt dies als Titel einer Mappe an, in der die Farbendrucke aus den „Observations" von 1752—5 und den Toussaintschen „Observations" von 1756—7 nochmals, vereint und ohne Text, ausgegeben wurden. So auch Brunet, Bd. II, S. 1507 und vgl. Nagler (Lex. 5, S. 51).

136—155 Exposition / Anatomique / De La Structure / Du Corps Humain, / En vingt Planches imprimées avec leur couleur naturelle, / Pour Servir De Suplément / A Celles Qu'on A Deja Données Au Public, / Avec Privilége De Sa Majesté, / Selon Le Nouvel Art, / Dont M. Gautier, Pensionnaire Du Roy, / Est Inventeur. / = / Par Le Méme Auteur. / = / M.DCC.LIX. / ✻ / A Marseille, / Se distribuë Chez M. Vial, Rue de la Palun, / A Paris Chez M. Le Roy, vis-à-vis la Comédie Française, / A Amsterdam Chez Marc-Michel Rey, Libraire. / = / A Marseille, de l'Imprimerie d'Antoine Favet, Imprimeur du Roi, de la Ville & Libraire sur le Port.

Marseille: gr. Fol. 1759 Titelblatt und Text insgesamt 38 unnumerierte Seiten: davon sind die letzten 28 einfach Neudruck des Textes der „Anatomie Générale des Viscères" (mit wenig Änderungen am Anfang) un 2 SS. enthalten einen „Prospectus" usw.

Die 20 von vier Platten farbig geschabten Tafeln messen ungefähr 610 : 460, sind alle arabisch numeriert, jede mit „Suplement" und Gautiers Namen, manche mit unterem Schriftrand versehen.

1	und	2	— weibliche Figur von vorn,
3	„	4	— „ „ nach r., usw.,
5	„	6	— männliche „ von vorn,
7	„	8	— „ „ „ „ mit Eingeweiden,
9			— eine Gebärende,
10			— neugeborenes Kind usw.,
11	und	12	— männliche Figur von hinten,
13	„	14	— weibliche „ „ „
15	„	16	— männliches Skelett,
17	„	18	— weibliches „
19	„	20	— Skelett nach l. usw.

Für Subskribenten kostete das Werk 84 livres, für andere 108.
Delaborde p. 383; Leblanc 49—68.

Dresden: Kiel, Univ.-Bibl. (ohne den „Prospectus").

156—195 Collection / Des Plantes / Usuelles, Curieuses, / Et Etrangeres, / Selon Les Systemes / De Mrs. Tournefort Et Linnaeus, / Tirées du Jardin du Roi, & de celui de MM. les Apothicaires / de Paris; gravées & imprimées en couleur, & en leur forme / naturelle, avec leurs fleurs, leurs fruits, leur graines & leurs / racines d'usage. / Par M. Gautier Dagoty, Botaniste & Anatomiste / Pensionné du Roi / ✻ / A Paris /

Chez { L'Auteur, Place du Quai de l'Ecole. / Boudet, Imprimeur du Roi, rue saint Jacques. } / = / 1767.

Paris: Fol. 1767 Der Text besteht aus unnumerierten Einzelbogen.
Die vierzig, ebenfalls nicht numerierten Farbtafeln, ungefähr 292 : 192 sind in gemischter Manier (Punktiert, Strich, Kreidemanier, Aquatinta) hergestellt und alle „Gautier" bezeichnet. W = Giebelhaus mit den drei Krähen. Es sind:

Le Chupalone
Le jalape
la Pomme d'Amour
La Fleur à Crapauds
la Sensitive
le Café
La Pervenche de Java
le Cannacorus
le Camara
le Figuier d'Inde
la Flambe
le Narcisse
le Fraisier relu des Bois
la Tulipe
la Tulipe Orange Pl. 2
le Lis-Narcisse le Perce-neige
la Couronne Imperiale
la Balsamine
La Rubarbe
Le Rapontic
la Tubereuse Pl. 1
la jusquiame noire
l'Ellebore noir Pl. 1re
l'Ellebore vert et le jaune
la Mauve
le Cyclamen
le Narcisse de Constantinople
L'Asfodele
La Primevere
Le Sceau de Salomon
La Valeriane Grecque
l'Angelique
la Racine d'Angelique
le Tabac
le Ricin
la Pivoine Mâle
La pivoine femmele plan. 2
le Souci
l'oeillet d'Inde
Le Campanule

Nach Nagler (Lex. 5, S. 51) waren 500 Pflanzenabbildungen beabsichtigt, aber nur 3 Hefte, I mit 12, III mit 14 (II demnach mit 14) erschienen. Renaud soll eine Fortsetzung mit Schabkunsttafeln herausgegeben haben.

Verst.-Halle (München, Juni 1909, Nr. 391 um 65 Mk.; dasselbe Ex. mit nur 25 Tafeln zuvor in Kat. Halle 32, Nr. 137 und Kat. Halle 41, Nr. 93 beidemal für 145 Mk.); E. Hirsch (München, 16. März 1909 um Mk. 195).

Berlin, Kgl. Bibl.; Boston, Smlg. Marrs; Dresden (Le Campanule fehlt, um 85,50 Mk. von Hiersemann 1900); London, Brit. Mus. Libr.

Einzeldrucke kommen oft vor; Verst. Halle 11. Nov. 1901 als Nr. 363 La Valeriane Grecque, le jalape, la Couronne Imperiale, la Tulipe, la Balsamine und l'oeillet d'Inde (diese selben 6 Drucke 1906 als Nr. 252 der Boerner Verst. vom 11. Nov.); Verst. Halle 11. Nov. 1901 als Nr. 364 la Sensitive, le Cannacorus, le Figuier d'Inde, la Flambe, le Lis-Narcisse und la Pivoine Mâle); Paris (la Fleur a Crapauds, le Cannacorus, le Figuier d'Inde, la Flambe, le Lis-Narcisse, le Souci und La Campanule)

(0) Zweifellos nur ein unvollständiges Exemplar des obigen Werkes mit dem Untertitel, der auf Fol. 3 recto vorkommt „Systemes botaniques, / Suivis par M. Gautier Dagoty dans la Collection de ses Plantes imprimées en couleur" kam in Versteigerungen vor.

(239 usw.) Galerie / Universelle / Contenant / Les Portraits De Personnes Célébres, / de tout Pays, actuellement vivantes; / Gravés en Couleurs / Par Mm. Gautier Dagoty Pere, & Fils ainé; / Avec des Notices historiques relatives à chacque Portrait, / par une Société de Gens de Lettres. / = / Ouvrage Proposé Par Souscription. / = / ※ / A Paris, / De L'Imprimerie De Philippe-Denis Pierres, / Rue Saint-Jacques. / = / M.DCC.LXXII. / Avec Appobation Et Privilege Du Roi.

Paris: kl. Fol. 1772 Umschlag, Schmutztitel, „Preface des Auteurs", „Projet" zusammen 6 SS. mit einem „Formule du Billet de Souscripteurs" auf verso der letzten. Dann folgen jeweils dem Bildnis 2 SS. Text zum Louis XV. von J. Gautier, 8 SS. zum Friedr. II. von M. ***, 2 SS. zum Maupeou von M. Linguet, 8 SS. zum Voltaire von De La Harpe; (hier beginnt die 2. Lfg.), 12 SS. zur Maria Theresia vom Abbé Sabatier de Castres, 8 SS. zum König von Sardinien von demselben, 4 SS. zum De La Vrilliere von De Marmontel, 10 SS. zum D'Alembert von De La Harpe. Größe der Textseite ungefähr 345 : 235.

Alle zwei Monate sollte ein Heft zu vier Bildern erscheinen und für 12 livres ausgegeben werden, es blieb aber bei den Heften vom Juni und August 1772.

Berlin (prachtvolles Exemplar); London Brit. Mus. Libr.

Wegen der Farbendruckbildnisse, die meist einzeln vorkommen, siehe das Verzeichnis der Einzelblätter Nr. 239 usw. von Jacques G. und Nr. 83 usw. von J. B. André G.

196—203 Anatomie / Des Parties / De La Génération / De L'Homme Et De La Femme, / Representées Avec Leurs Couleurs Naturelles, / Selon Le Nouvel Art, / Jointe A L'Angéologie / De Tout Le Corps Humain, / Et A Ce Qui Concerne La Grossesse / Et Les Accouchemens. / Par M. Gautier Dagoty Pere, Anatomiste Pensionné du Roi. / — / Imperfectus adhuc infans genitricis ab alvo. (Ovid.) / — / ※ / A Paris, / Chez J. B. Brunet, Imprimeur-Libraire de l'Académie Françoise, & / Demonville, Libraire, rue Saint Severin, vis-à-vis celle Zacharie, / aux Armes de Dombes. / = / M.DCC.LXXIII. / Avec Approbation Et Privilége Du Roi.

Paris: Fol. 1773 Ein Blatt Titel, SS. 1—34, ein Blatt „Table" und 1 Blatt „Errata". Sodann 8 Tafeln, die zusammen 2 männl. und 2 weibl. Figuren in etwa 1/3 Lebensgröße geben. Die Vierfarbendrucktafeln messen rd. 313 : 218.

„Pl.	I"	= 2 Fig.	Mann, obere	Hälfte:	unten l. „G. D. P. 1771."
„Plan.	II."	= 7 Fig.	„ untere	„	usw.: oben l. „Ageologie .... par G. d'Agoty/pere 1773."
„Plan.	III."	= 1 Fig.	Weib, obere	„	Körper von vorn: nicht bezeichnet.
„Plan.	IV."	= 3 Fig.	„ untere	„	usw.: unten r. „Dissegné Peint et Gravé par Gautier Dagoty Pere, 1773."
„Plan.	V"	= 1 Fig.	„ obere	„	Körper naeh r.: unten l. „G. Dagoty pere 1773."
„Plan.	VI."	= 6 Fig.	„ untere	„	usw.: unten r. „La Femme sur la fin .. / .. par G. Dagoty pere ... 1773 ... / .. déssgréable."

„Plan. VII“(?) = 2 Fig. Zwei weibl. Figuren, obere Hälfte: unten l. „G. Dagoty pere 1773.“
„Plan. VIII“ = 5 Fig. „ „ „ untere Hälfte, usw.: unten l. „Anatomie du Fetus . .“, unten r. „par G. Dagoty pere 1773.“

Delaborde p. 384: Leblanc 69—76

L. Rosenthal (München, am 4. XI. 09 1 Ex. zusammen mit den Maux Vénériens für 500 Mk. ausgeboten).

Boston; Göttingen, Univ.-Bibl.

204—207. Exposition / Anatomique / Des Maux Vénériens, / Sur Les Parties / De L'Homme Et De La Femme, / Et Les Remedes Les Plus Usités / Dans Ces Sortes De Maladies, / Par M. Gautier Dagoty Pere, Anatomiste Pensionné du Roi. — / Vermes & tincas scortatores pro mercede reportare. Scrip. Sac. / — / ※ / A Paris, / Chez J. B. Brunet, Imprimeur-Libraire de l'Académie Françoise, & / Demonville, Libraire, rue Basse & Hôtel des Usins. / = / M.DCC.LXXIII.

Paris: Fol. 1773 1 Blatt Titel, SS. 1—26 und 4 geschabte Vierfarbendrucktafeln:
oben r. „Plan. I.“ unten l. „Par G. Dagoty pere 1773“. Männl. Torso: 2 Fig. Pl. 311 : 216
„ r. „Pl. II.“ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ Pl. 311 : 214
„ r. „Plan. III.“ „ r „ „ „ „ „ Weibl. „ 3 Fig. Pl. 325 ; 232
„ r. „Plan. IV.“ „ l. „ „ „ „ „ und r. „On suppose les arandes levres écartées“: weibl. Torso: 3 Fig. Pl. 327 ; 233.

Delaborde p. 384: Leblanc 77—80.

L. Rosenthal (München, vgl. „Anatomie des Parties . . . .“).

Berlin, Kgl. Bibl.; Boston; Göttingen, Univ.-Bibl.

208—215 Exposition / Anatomique / Des Organes / Des Sens, / Jointe A La Névrologie / Entiere Du Corps Humain / Et Conjecture Sur L'Électricité Animale, / Avec Des Planches / Imprimées En Couleurs Naturelles, / Suivant Le Nouvel Art, / Par M. Dagoty Pere, Anatomiste, pensionné du Roi. / = / Igneus est ollis vigor, & coelestis origo. Virg. / = / ※ / A Paris, / Chez Demonville, Imprimeur-Libraire de l'Académie Françoise, rue S. Severin, / aux Armes de Dombes. / = / M.DCC.LXXV. / Avec Approbation Et Privilege Du Roi.

Paris: Fol. 1775 Titel (in tergo weiß), dann SS. 1—46 und acht Schabkunsttafeln von vier Farbplatten mit einiger Linienarbeit, in den Maßen Pl. und B 321/180 : 222/226 alle unten „D'agoty Pere 1775“ (5 = „G. D'agoty P. 1775“, 6 = „G. D. P. 1775“) bezeichnet und oben „Pl. I“ bis „VIII“, die dritte irrtümlich nochmals „Pl. I“ numeriert. Die Tafeln 6—8 geben zusammengeklebt eine männliche Figur und sind dann Pl. und B. 832 : 228 groß.

Leblanc 81
Berlin, Kgl. Bibl.; Dresden.

(209—215, 154) Exposition / Anatomique / Des Organes / Des Sens, / Jointe A La Névrologie / Entiere Du Corps Humain, / Et Conjectures Sur L'Électricité Animale / Et Le Siége De L'Ame. / Par M. Dagoty Pere, Anatomiste, Pensionné du Roi. / Igneus est ollis vigor, & coelestis origo. Virg. / ※ / A Paris, / Chez Demonville, Imprimeur-Libraire de l'Académie Françoise, / rue Saint Severin, aux Armes de Dombes. / M.DCC.LXXV. / Avec Approbation et Privilege Du Roi.

Paris: Fol. 1775 Diese Titelabschrift verdanke ich Frl. Koehler aus Boston. Choulant (S. 110) sagt, dieser Ausgabe fehle die erste Tafel von der vorigen, dagegen sei der obere Teil von Taf. 19 aus der „Exposition . . .“ —, unsere Nr. 153, angefügt worden. Der Text sei bis S. 45 derselbe geblieben, dann folge noch eine Erklärung der letzten drei Tafeln.
Boston, Smlg. Marrs

216—223 Plantes / Purgatives D'Usage, / Tirées Du Jardin Du Roi, / Et De Celui De MM. Les Apothicaires / De Paris: / Représentées avec leur couleur naturelle, & imprimées selon le nouvel Art; / Avec Leurs Vertus Et Leurs Qualités: / Auxquelles on joint, à la dissection de leur Fleur & de leur Fruit; / le Species Plantarum Linnei, pour connoître les variétés de leur / genre, les synonimes & le lieu de leur naissance. / Dediées à M. Lieutand, Premier Médecin du Roi. / Par

M. G. D'Agoty, Pere, / Anatomiste & Botaniste, Pensionné de Sa Majesté. / Premier Cahier. / — / Multa manu medico phoebique patentibus / herbis, Virg. / — / ※ / A Paris; / Chez { L'Auteur, rue S. Honoré, vis-à-vis les Peres de l'Oratoire. / Valleyre l'ainé, Imprimeur-Libraire, rue de la vicille Boucherie, / à l'arbre de Jesse. / = / M.DCC.LXXVI. / Avec Approbation Et Privilége Du Roi.

Paris: 4°. 1776 XXIV und 24 SS. nebst acht Farbendrucktafeln ungefähr 215 : 166 in derselben gemischten Manier wie die „Plantes usuelles" hergestellt. 1, 2, 4, 5, 6, 7 unten r., 3 unten l., 8 unten r. von der Mitte bezeichnet „G. Dagoty pere 1776." Oben steht

1 = „Plan I la Rubarbe Rhabarbarum"
2 = „Plan II le Raponti Rhaponti cum"
3 = „Plan. III. la Casse et le Sené Cassia et Senna"
4 = „Plan. IV. le Bagnaudier Colutea"
5 = „Plan V la Coronille et l'Emerus. Coronilla"
6 = „Plan. VI. le Genest et le Spartium Genista"
7 = „Plan. VII. l'Ellebore noir Helleborus"
8 = „Plan VIII. l'Ellebore vert. Veratrum, nigrum"

In der Nouveau Biographie générale p. 703/4 steht, daß „6 cahiers" mit nur 8 Pl., statt der beabsichtigten 64 Platten, im Jahr 1776 erschienen sind.

London, Brit. Mus. Library

224—225 (und 196—203) Anatomie / Des Parties / De La Génération, / Et De Ce Qui Concerne / La Grossesse / Et L'Accouchement, / Jointe A L'Angéologie / De Tout Le Corps Humain, / Avec Des Planches Imprimées En Couleur, / Selon Le Nouvel Art, / = / Seconde Édition, / Augmentée De La Coupe De La Symphise. / = / Par M. Gautier Dagoty Pere, Anatomiste Pensionné du Roi. / — / Imperfectus adhuc infans genitricis ab alvo. (Ovid.) / — / ※ / A Paris, / Chez Demonville, Imprimeur-Libraire de l'Académie Françoise, rue Saint/Severin, vis-à-vis celle Zacharie, aux Armes de Dombes. / = / M.DCC.LXXVIII. / Avec Approbation, Et Privilége Du Roi.

Paris: Fol. 1778(9) Ein Blatt Titel, SS. 1—34, 1 Bl. „Table générale", und je 1 Blatt zu den beiden „Symphise"-Tafeln. Der Druck von Seiten 1—32 ist identisch mit dem der 1. Aufl. Dann ist S. 33/4 gedrängter gesetzt, so daß die Erklärungen zur „Planche IX" noch auf S. 34 Platz haben. Die Textblätter zu den beiden „Symphise"-Tafeln sind nicht paginiert (desgl. das Generalregister). Das erste beginnt: „Operation / De La Symphise / Dans Les Accouchemens Impossibles" und trägt am Schluß nochmals die Erklärungen von S. 34, nebst Vermerk, daß die Tafel besonders zu haben ist und von einer zweiten gefolgt sein wird. Das zweite Blatt beginnt: „Opération / . . . . / Par M. Gautier Dagoty, . . . / = / Deuxième Planche", und gibt am Schluß den Verfasser, sowie Valleyre als Bezugsquelle für beide Tafeln an.

Das Werk enthält spätere Abdrücke der 8 Tafeln der 1. Auflage, sowie zwei weitere Schabkunst-Vierfarbendrucke, Pl. 334 : 238. Außer Erklärungsbuchstaben steht auf der ersten Tafel oben „Pl. IX", unten „G. Dagoty Pere 1778," und unten r. „Coupe de la Symphise". Auf der zweiten Tafel oben r. „Coupe de la Symphise. II. planche" und unten r. „Gautier Dagoty pere 1779."

Berlin, Kgl. Bibl.; München, Hof- und Nat.-Bibl. (Nur die 2 Textfol. und 2 Tafeln des „Symphise"-Anhangs).

* * *

Verzeichnis der Werke Jacques Fabien Gautiers

II Die Einzelblätter

226 Bathseba im Bad nach dem Gemälde von J. F. Detroy jetzt im Museum zu Angers

An einer Brüstung sitzend, sich auf Kissen zurücklehnend, die Beine, Arme und den Busen entblößt, läßt sich Bathseba von einer Dienerin, l., den l. Fuß abtrocknen. König David beobachtet sie von einem Altan seines Schlosses oben l. Im Hintergrund sieht man Park, Schloß und Himmel. Der Dienerin Kleid ist blau, Bathsebas rot. Gegenstück zur Susanna Nr. 227

Bezeichnet unten l. „D. T. P. I Gautier F et E"
Schabk. von vier (?) Platten: Pl. & B. 413 : 324

Das Bild ist auch von L. Cars, und nach diesem, gleichseitig mit Gautier von E. Eichel gestochen worden. Fuchs bildet es auf S. 35 d. 2. Bdes. seiner „Ill. Sittengeschichte“ ab, als „nach einem getönten Schabkunststich von Francois Boucher“ (!!)

Verst. Halle (München 1900 Nr. 326, geringer Druck, am 13. Nov. 1900 um Mk. 35 ausgeboten); Verst. Allard de Meeus (Paris, 30. Apr. 1904 Nr. 38 um 150 Fcs., dort angebl. nach Vanloo, vielleicht handelte es sich um die Bathseba Edouard Gautiers); Verst. Halle (München, Juni 1909 Nr. 386, guter Druck, den er schon am 15. XII. 1906 besessen hatte, um 300 Mk.)

Paris

227 Susanna im Bad nach dem Gemälde von J. F. Detroy, jetzt im Museum zu Rouen.

Sie sitzt auf einer steinernen Brunnenbank, die Beine sowie die l. Brust entblößt, und lehnt sich nach r. über ein Muschelbecken, über dem man oben eine liegende Statue sieht. Der eine Älteste kommt von r. auf sie zu und faßt ihren l. Arm mit seiner R.; der andere, weißbärtig, steht hinter der Brüstung. Hinten sieht man Bäume, Himmel usw. Gegenstück zur Bathseba N. 226.

Bezeichnet unten l. „D. T. P. I. Gautier F. et E.“
Schabkunst von vier Platten: Pl. und B. 413 : 324

Das Gemälde wurde auch von L. Cars gestochen und von James Johnson 1750, rechtseitig mit Gautier geschabt. Eine Kopie danach ging in der Verst. Weidenbusch (Wien, Dorotheum 27. Apr. 1910 Nr. 37 mit Abb.) unter S. Vouets Namen.

Verst. Dietze (Berlin, 30. Jan. 1892 Nr. 340 um Mk. 210 an Boerner); Verst. Lanna (Berlin, Lepke, 22. Mai 1911 Nr. 1205 um 160 Mk. an Lanna Erben)

Paris

228 Kopf des Hl. Petrus nach einem Gemälde von ? jetzt in ?

Er ist etwas nach r. geneigt und blickt herab. Graues Haar, oben und vorn kahler Schädel, grauer Vollbart. Seine l. Schulter sieht man, aber weder die r., noch die Hände und nur das r. Ohr.

Bezeichnet oben r. „I. GAVTIER FECIT“
Schabkunst von vier Platten 213 : 155

Delaborde, Histoire . . p. 385 l. 15

Gautier, Lettres concernant le nouvel Art .. (Paris 1749) p. 9, wo er schreibt, er habe diese Arbeit heimlich, während Leblon das alleinige Privileg inne hatte, gemacht nach einem Bild, das Tardieu, Leblons Stecher, ihm lieh, und daß er Drucke an Mäcene des Leblons und an Castel verschenkte.

Gautier, Lettre . . . im Mercure de France, Jan. 1756, second volume, p. 198, wo er schreibt: „ce morceau ruina le Blond; ses associés le délaisserent; ses presses furent sequestrées, & il mourut fort à plaindre.“ Von alledem wußte er allerdings 7 Jahre zuvor kein Sterbenswort!

Delaborde p. 385

Farbendruck-Ausst. Leipzig (Buchgewerbemuseum 1902 Nr. 160, das Dresdener Exemplar)

Dresden (1900 von Franz Meyer um 90 Mk.); Paris

229 Zwei Engelsköpfe nach dem Gemälde eines A. Allegri-Kopisten, jetzt in ?

Es sind die beiden Engel vorn in der Mitte auf der Madonna mit dem Hl. Georg zu Dresden. Der Farbendruck ist gegenseitig. Ob die Kopie, nach der Gautier arbeitete, dem vorderen Engel das blaue Mäntelchen umgehängt hatte, oder ob es eine Zutat Gautiers ist, um etwas mehr Farbe in sein Bild zu bringen, weiß ich nicht.

Bezeichnet unten r. „GRAVÉ en Couleur Par I Gautier / a Paris 1745“ (die Jahreszahl ist undeutlich)

Berlin (1851 erworben); Boston (Smlg. Marrs, um 280 Mk. auf der Verst. Angiolini Nr. 1639 am 9. Mai 1895 in Stuttgart erworben); Darmstadt (?); Dresden (um 90 Mk. auf der Verst. Gutekunst 56 Nr. 275 vom 12. Mai 1902 in Stuttgart erworben, wohin es durch Rapilly um 50 Fcs aus der Verst. Defer-Dumesnil Nr. 99, im Mai 1901 zu Paris gelangt wer.)

230 Apollo nach dem Gemälde des J. Gautier, jetzt in ?

Der blattgekrönte Gott sitzt nackt nach r. auf einem mit blauen Tuch bedecktem Lager und weist auf die Sonne, die r. eben die Wolken durchdringt. Ein Putto bindet ihm den l. Sandal an; ein zweiter hebt ganz l. hinter Apoll ein rotes Tuch empor.

Bezeichnet unten l. auf einem Postament „APOLLON / ou le levé du / Soleil / Composé et Gravé en / couleur par Jacq Gautier / seul Privilegié du Roi / 1743.“

Schabkunst mit einigen wenigen Strichen im Kranz, von vier Platten: Pl. und B. 314 : 238

Delaborde p. 384

Verst. Halle (München 13. Nov. 1900, Nr. 324, guter Druck aber schlecht erhalten auf sehr rauhem Papier = Mk. 245 Wahrscheinlich dasselbe Exemplar tauchte auf Versteig. Halle 1. Nov. 1901

Nr. 362, bei Jacques Rosenthal, München 1903 für 500 Mk., Versteig. Halle, 29. Nov. 1904 Nr. 523a um Mk. 350, bei Halle in München am 15. Dez. 1906 und in der Verst. Halle Juni 1909 Nr. 385 um 200 Mk.)

Berlin (aus der Verst. R. Dietze 30. Jan. 1892 Berlin Nr. 338 um 208 Mark); London (ein sehr guter Druck, W = Adler, 1857 von Evans gekauft; ein andrer sehr guter Druck, W. = zwei Reihen Schrift, 1864 von Colnaghi gekauft); Paris

231 Saturnus und Philyra nach dem Gemälde von R. Rossi jetzt in ?

Saturn als Pferd bäumt sich hinter einer Wolke nach r. und wendet das Haupt nach l., wo die nackte Philyra in Rückenansicht steht. Unter ihren Armen zieht sich ein weißes Band hin; l. von ihr flattert ein rotes Tuch und sie wendet den Kopf nach l.. Amor schreitet vorn r. nach r., den Köcher am Boden, in beiden Händen die hochgehaltene Sense. Etwas Boden und ein tiefblauer Himmel sind angegeben.

Bezeichnet unten r. „Dapres IVLE ROMAIN Gravé par IGAVTIER / en couleur"

Schabk. und Roulette von vier Platten: Pl. und B. 312 : 240

Nach Bartsch ist das Original von R. Rossi: C. Caraglio hat es auch gestochen in seinen Götterliebschaften. Halle in München besaß am 15. XII. 1906 (später Nr. 393 in seinem Versteigerungs-Verzeichnis vom Juni 1909) ein 473 : 598 großes Aquarell, das er für Gautiers Original erklärte. Aber es war rechtseitig mit dem Stich und viel schlechter, wohl auch später, als dieser.

Delaborde, p. 385 (als „Venus et l'Amour")

Farbendruck Ausst. Wien (K. K. österr. Museum, 1892 Nr. 277, das Liechtenstein Exemplar) desgl. Leipzig (Buchgewerbemuseum 1902 Nr. 161, das Friedr. Aug. II. Exemplar)

J. Halle (München, 1899 Kat. 25 Nr. 718 = 600 Mk. dann 1909 um 65 Mk.); Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, 19. Juni 1900 um 520 Mk.); Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, 1902 Juni, Nr. 452 = 295 Mk. an Boerner); Obach & Co. (London, 26. V. 1903, bloß 277 : 222, sonst schön, W. = gekrönter Doppeladler = 125 Mk.)

Boston, Smlg. Marrs; Dresden, Smlg. Friedr. Aug. II.; London (1857 von Evans gekauft; W. = Adler); Paris; Wien, Smlg. Liechtenstein

232 Der alte Gelehrte nach dem Gemälde von D. Teniers jetzt in ?

Er sitzt ein wenig r. von der Mitte auf blau gepolstertem Stuhl an einem Tisch mit grüner Decke, in violettem Schlafrock und Käppchen und sieht uns an. In seiner R. hält er ein Augenglas in der L. einen Stock. Auf dem Tisch bei ihm liegen ein offenes Buch, Stundenglas, Tintenfaß mit eingesteckter Feder und anderes Gerät: am Boden r. ein Hündchen; l. ein Ofen mit Retorte usw.

Bezeichnet am Unterrand, 102 vom l. Rand, mit „I", das den Anfang von I Gautier usw. darstellen könnte; (unten r. auf dem Pariser Exemplar aber wohl handschriftlich „Par Jacques Gautier, Graveur")

Schabkunst und einige wenige Stricharbeiten, von den vier Platten: Pl. 228 : 377

Das Original ist möglicherweise J. Smith, Catal. raisonné III p. 347 Nr. 325

Dresden (um 131,25 M. auf der Verst. Gutekunst zu Stuttgart 1903 Nr. 164); Paris, Bibl. de l'Arsénal

233 Schlafender Mann in einem Sessel bei Kerzenschein nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

(Ich habe das Blatt leider nicht zu sehen bekommen)
Schabk. von den vier Platten (?) : fol.
Verst. Amsler & Ruthardt 84 (26. Apr. 1910) Nr. 645 um Mk. 105

Paris, Smlg. Doucet (das vorstehende Exemplar, durch Herrn Jacques Weil erstanden und verkauft)

234 Der Spion vor dem Kriegsgericht nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

In seinen „Lettres concernant le nouvel art de graver . . . ." Paris: kl. 8°. 1749 erklärt Gautier seine Farbenpalette und sagt mit Bezug auf eine Farbe, in der Fußnote auf SS. 15/16 „J'ai donné un exemple de cette couleur dans mon tableau imprimé de l'Espion au Conseil de guerre".

Schabkunst von vier (?) Platten:

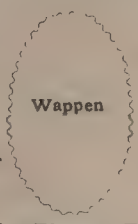
Mir ist kein Druck zu Gesicht gekommen, und ich fand auch keinen sonstwo verzeichnet.

235 Die Wachtstube nach dem Gemälde von Parrocel, jetzt in ?

Drei Soldaten spielen Karten an einem Holztisch in einer Kabane: eine kleine eiserne Lampe steht auf dem Tisch. Der Soldat r. trägt einen roten Rock, die beiden andern blaue: ersterer gibt eben, von den beiden anderen schaut jener rückwärts seinen Gefährten in die Karte. Hinten läßt ein Mädchen einen vierten Soldaten zur Tür herein. Am Boden sieht man Kübel, hölzernen Weinkrug Trommel usw.

Bezeichnet oben i. d. M. auf ausgespartem blauen Streifen „La Nuit du Corps de Garde“ und unten auf einem quer über die Platte 20 mm hoch ebenfalls blau ausgespartem Streifen mit einem Löwenwappen in der Mitte,

TABLEAU GRAVÉ EN COULEUR
Dedié A Monsiëgneur
Intendant des Finances et
parGautierinventeurdunouvelArt,pensionair



D'APRÉS, MR. PAROUSSEL, DE L'ACADEMIE
De Boullogne
Grand Tresorier de L'ordre du St Esprit
du Roi de France; et ses fils a Nice 1764

Schabkunst, mit ein paar Linien, von vier Platten: Pl. und B. 331 : 231

Dresden (auf der Verst. Gutekunst in Stuttgart 1903, Nr. 163 um Mk. 94,50)

235a Der Stall nach P. A. Demachy, jetzt in ?

In einem großen offenen Stall mit Blick auf den Hof lagert vorn r. ein Pferd neben einem noch weiter r. stehenden Schimmel: hinter diesem ein drittes Pferd an der Raufe. Im Mittelgrund zwei Männer. Oben r. Durchblick in den Himmel, mit einer Esse usw.

Nicht bezeichnet (?)

Von den vier (?) geschabten Farbenplatten: Pl. ? B. ?

Das Original kenne ich nur aus dem Rasterdruck im Halsey Katalog (s. u.). Dort fehlt jedwede nähere Angabe über Technik, Größe, Bezeichnung, Grund der Zuschreibung usw. Nach der Wiedergabe scheint mir das Blatt sehr zweifelhaft und ich möchte eher annehmen, daß es später als J. F. Gautier sei, also vielleicht von Demachy jr. oder von Descourtis herrührt.

Verst. F. R. Halsey III (New York, Anderson, 11. Dez. 1916 Nr. 234 m. Abb.; angebl. sehr schöner Druck in Farben gedruckt, z. T. mit angesetztem Rand.

236 Der romantische Brunnen nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

Man erkennt unter Ruinen im Hintergrund gegen r. ein großes Bassin, in das drei Wasserstrahlen fließen. Im Mittelgrund steht eine große gedrehte Säule, an derem Fuß zwei Soldaten klettern: vor ihnen steht ein weißer Hund.

Bezeichnet (?) unten l. unleserlich

Schabk. von vier Platten: Pl. und B. 300 : 238

Delaborde p. 384

London (sehr guter Druck 1857 von Evans erworben); Paris

237 Jacob Arminius nach dem Gemälde von R. van Rijn, jetzt in ?

Brustbild ohne Hände eines Greises nach r. Er trägt einen schlichten Mantel und hat weißen, lockigen Vollbart sowie ebensolches, schon stark von der Stirn zurückweichendes Haar. Er blickt nach r. herab: Die Beleuchtung fällt von vorn: neutraler Hintergrund.

Bezeichnet „JACOB ARMINIUS / Professeur a Leide · ecrivit contre la predestinatio / absoluë: est mort en 1606; peint par Reimbrand / et grave en Couleur par Gautier pere et ses fils 1764“ (die 4 undeutlich)

Schabkunst von vier Platten: 114 : 82

Boston, Smlg. Marrs

238 Benedikt XIV nach dem Gemälde des J. Gautier, jetzt in ?

Halbfigur nach r., der Kopf im Profil, der Blick ebendahin. Er trägt roten Kragen und Kappe und gelbgesticktes Ordensband; in seiner l. Hand hält er ein Buch.

Bezeichnet oben l. „BENED XIV PM“ und r. „J. Gautier PSE“

Schabkunst von vier Platten: einige wenige Linien im Haar: Pl. und B. 215 : 158

Delaborde p. 385

London (Band und Spitze bemalt; 1841 von Colnaghi erworben); Paris (ebenso bemalt)

239 Carlo Emanuele, König von Sardinien, nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier, jetzt in ?

Hüftbild ohne Hände von vorn, das Gesicht ein wenig nach r., der Blick auf den Beschauer gerichtet. Er ist bartlos, trägt weiße Allongeperücke, gelben Rock mit Küraß darüber und weißbestickten Plüschmantel mit Hermelinbesatz, sowie um die Hüften eine blaue Schärpe (?). Um den Hals trägt er den Annunziataorden an goldener Kette, in der sich die Buchstaben FERT wiederholen.

Auf besonderer Platte (33 : 191) unten steht

CHARLES EMANUEL ROI DE SARDAIGNE.

Peint à Turin en 1760 — Gabrie universelle. Aoust 1772. à Paris — Gravé en couleur par G. Dagoty Pere. Avec Privilége du Roy

Schabkunst und Roulette von vier Farbenplatten; Pl. 242 : 191

Blatt 6 der „Galerie universelle“: gute Arbeit

Portalis et Béraldi 2

Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, Juni 1902, Nr. 457 um 81 Mk. an Halle, der es in seiner Verst. Halle vom 29. XI. 1904, Nr. 516 um 170 Mk. zurückkaufte und nochmals in der Verst. Halle Juni 1909, Nr. 388 um 125 Mk., 1911 um 120 Mk.); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 20 ausgeboten); Kat. Godefroy Mayer (1908/9, Nr. 1244 um 150 fcs. ausgeboten); Verst. Theobald (Gutekunst, Stuttgart, 12. Mai 1910, Nr. 189, W. kurze Schriftzeile, matt aber schön erhalten, um 260 Mk. zurückgekauft)

Berlin (schön, W. = Auvergne)

240 J. D'Alembert nach dem Gemälde von M. Q. De La Tour jetzt in ?

Hüftbild ohne Hände etwas nach l., der Kopf leicht nach r., der Blick ganz nach r. gerichtet: er lacht mit geschlossenem Mund. Er ist bartlos und trägt Allongeperücke, weißes weiches Hemd und Manschetten, schwarze Schleife um den Hals, und bordeauxfarbenen Rock, an dem sieben Knöpfe sichtbar sind. Seine L. steckt unterm Rock, die R. ist nicht mehr zu sehen.

Auf besonderer Platte (34 : 193) unten steht

J. DALEMBERT

de l'Acad. Françoise, de celle des Sciences, de la Société Roïale de Londres, &c. &c.

Peint par de la Tour — Galerie Universelle. Aoust 1772. à Paris. — Gravé en couleur par Dagoty Pere. Avec Priv. du Roy

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. u. B. 241 : 188: schöne Arbeit

Blatt 8 der „Galerie universelle“

Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, Juni 1902 Nr. 461 um 245 Mk.); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 20 ausgeboten)

Berlin (gut); Dresden (auf der Verst. Gutekunst, Stuttgart Mai 1905 Nr. 558 um 95 Mk. erworben)

241 Ch. Rivière Dufresny (1648—1724) nach dem Bildnis des Ch. Coypel jetzt in ?

Halbfigur mit großer Perücke und bartlos, im alt-gold-farbenen Rock und Spitzenkrawatte auf grün gepolstertem Stuhl etwas gegen l., das Gesicht geradeaus, den Blick nach r., hinter einem Steinoval sitzend, jenseits eines Tischchens, auf dem ein Blatt mit der Schrift „L'esprade Contradit / Comédie.“ liegt. Er hält einen Gänsekiel in der R.; oben l. sieht man Zirkel, Kanne und Glas.

Bezeichnet auf dem Steinoval unten l. „Portrait de Mr. Dufreny Peint par Mr. Coypel“ und r. „Gravé en couleur par J. Gautier seul Priv. du Roy / Rue S. Honoré vis à vis les PP. de l'Oratoire à Paris.“

Schabk. von vier Platten, mit einiger Linien- und Roulette Arbeit: Pl. und B. 420 : 327

Das Bildnis, 1742 gemalt, ist auch in der 8°. Folge von Desrochers gestochen worden, ferner von F. Joullain einmal gegenseitig groß (281 : 180) und einmal gleichseitig mit Gautier klein (136 : 81), endlich auch noch unter Landons Leitung.

Delaborde p. 385

Paris; Wien Smlg. Eissler (um 560 Mk. auf der Verst. Halle, 29. XI. 1904 Nr. 517, zuvor auf der Verst. Amsler & Ruthardt 6. III. 1903 Nr. 707 um 469 Mk. an „Fritz“, zuvor auf der Verst. Amsler & Ruthardt Juni 1902 Nr. 454 um 365 Mk. an Halle)

242 Cardinal de Fleury nach dem Gemälde von H. Rigaud jetzt in der Nat. Gall. zu London

Die Darstellung ist dieselbe wie jene auf Leblons Farbendruck aber von der Gegenseite und ohne den roten Kragen unter dem Bäffchen. Hier sieht man ein reichlichen Fußbreit mehr von der Figur und unter dem Hermelinmantel tritt sein l. Spitzenärmel (ohne die Hand) hervor. Glatter Hintergrund.

Bezeichnet (?) oben r. „J GAVTIER FEC.“ Pl. und B. 201 : 157

Schabkunst von vier Platten, ferner eine tiefe Linienplatte für die weißen Kanten des Bäffchens und der Spitzenärmel, sowie einige Linien im Hermelin.

Leblanc 83

Halle (in München, 9. VII. 1900 ausgeboten)

Berlin, Smlg. Model (Kat. Nr. 614, um 105 Mk. aus der Verst. Amsler & Ruthardt, Juni 1902 Nr. 453, bemalter, remargierter Druck)

243 Henri IV nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

Brustbild ohne Hände von vorn, ein wenig nach r., der Blick gerade auf den Beschauer gerichtet. Krauser Vollbart und lockiges Haar: hoher Mühlsteinkragen und Hl. Geist-Orden am Band, auf der Brust herabhängend. Die Kleidung ist einfache schwarze Schabkunst.

Bezeichnet unten auf einem ausgesparten Unterrand „Dit de ses sujets HENRI IV dit le GRAND ROI de FRANCE et de NAVARRE le vainqueur"

Schabkunst von vier Platten mit viel Roulette Arbeit: Pl. 535 : 378

Verst. F. R. Halsey III (New York, 11. Dez. 1916 Nr. 238)

In London wurde (und wird?) das Blatt zu den Leblons gerechnet, denen es sehr ähnelt. Abgesehen davon, daß wir keine Nachrichten von einem Henri IV Leblons haben und wir auch nicht erklären könnten, wie er zu dieser Darstellung käme, entscheidet die Art der Unterschrift und der Gebrauch der Roulette für Gautier. Im Annual Register, 1767, X. p. 149 steht eine schon oben (S. 5) abgedruckte Stelle, die sich wahrscheinlich auf dieses Bildnis bezieht. Da es demnach in besonderem Wettbewerb mit den Arbeiten des verstorbenen Leblon geschaffen wäre, würde die Ähnlichkeit mit dessen Londoner Blättern genügend erklärt sein.

London (1859 von Graves gekauft); Windsor (im Besitz des Königs, um 1905 von Holyrood Palace nach Windsor gebracht und vom 9—12. März 1905 in der Royal Amateur Art Society, Seaford House, Belgrave Sqe. ausgestellt)

244 Louis XV nach dem Gemälde von Vanloo (?) jetzt in ?

In ganzer Figur steht der König in reichster Kleidung mit Hermelinmantel und Hl. Geist-Orden angetan, auf der obersten Stufe vor dem Thronsessel, den man hinten l. unter Vorhängen sieht. Er streckt seine R. nach l. aus, und hält in seiner L. den mit weißer Feder besetzten grünen Hut. Hinten r. die Krone auf einem Kissen vor einem gedrehten Säulenpaar.

Nicht bezeichnet: eine Schriftplatte ist mir nicht vorgekommen.

Schabkunst von vier (?) Farbenplatten: Pl. 369 : 257

Das Blatt habe ich im Original nicht gesehen und schreibe es vermutungsweise dem Jacques G. zu. Vergl. die Notiz zum Henri IV (Nr. 243) Bildnis.

Boston, Smlg. Marrs.

245 Jean Jacques Rousseau nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

„Brustbild in Medaillenform, in Farben geschabt". So wird dieses Bildnis, das ich nicht gesehen habe, angeführt im Katalog der

Verst. Hoster (Lempertz in Köln, 10. Mai 1904)

246 Arouet de Voltaire nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier, jetzt in ?

Halbfigur in vorgeschrittenen Jahren ohne Hände nach r., der Kopf von vorn, der Blick ein klein wenig nach l. Er ist bartlos, trägt weiße Allongeperücke, weißen weichen Hemdkragen, der den Hals offen läßt und der sich als Spitze vorn herab fortsetzt, roten Rock mit handbreiter Goldborte benäht und ebensolchen Aufschlägen an den Ärmeln, jedoch mit rotem Stoff unmittelbar an der Hand. Seine R. steckt im Rock: an der Goldborte dieses Ärmels sieht man drei Knöpfe.

Auf besonderer Platte (31 : 190) unten steht

AROUET DE VOLTAIRE

Peint par Gautier Dagoty fils — Galerie universelle. Juin. 1772. à Paris. — Gravé par Gautier Dagoty Pere. avec Priv. du Roi.

Schabkunst von vier Farbplatten; Pl. 235 : 190

Es gibt verschiedenartige Drucke { a — Vorn an der Brust sowie an den Ärmeln weiche weiße Rüsche
b — „ „ „ „ „ „ „ „ Spitze (Boston, Smlg. Marrs)

Blatt 4 der „Galerie universelle". Wahrscheinlich ist dies eine Ersatzplatte für das De La Tour-Bildnis für einen Teil der Auflage.

Portalis et Béraldi II

Verst. Halle (München 13. XI. 1900 Nr. 325 ohne Plattenrand und Schrift Mk. 92; dasselbe Exemplar auf der Amsler & Ruthardt-Verst. Juni 1902 Nr. 460 Mk. 225)

Berlin; Boston, Smlg. Marrs

247 Arouet de Voltaire nach dem Gemälde von M. Q. De La Tour (1736 gemalt), jetzt in ?

Brustbild in jüngeren Jahren ohne Hände nach r., der lächelnde Blick von vorn. Er trägt einen schlichten mit gestickter Borte benähten Rock, Spitzenjabot, Spitzenärmel, lange Lockenperücke, und ein weißes Band um den Hals. Seine L. steckt im Rock, der in gleicher Höhe mit ihr einen, darüber drei Knöpfe zeigt.

Auf besonderer Platte (33 : 193) unten steht

AROVET DE VOLTAIRE.

Peint par de la Tour avec Priv. du Roi — Galerie universelle. Juin. 1772. à Paris — Gravé par Gautier Dagoty Pere.

Schabkunst von vier Farbplatten: Pl. und B. 242 : 191

Blatt 4 der „Galerie universelle".

Das Bildnis wurde unter anderen von Gaillard als ovales Brustbild gestochen: auch Ficquet (Faucheux 162) und Balechou, (8°. in viereckiger Einfassung, mit Buch in der Hand, gegenseitig zu Gautier) haben es gestochen.

Portalis et Béraldi 10

Verst. Halle (München, 11. XI. 1901 Nr. 365 oval ausgeschnittenes Exemplar, zurückgekauft und im Kat. Halle 30 unter Nr. 2154 um 60 Mk. angesetzt, dann auf der Verst. Halle 29. XI. 1904 unter Nr. 519 nochmals zurückgekauft und in der Verst. Halle Juni 1909 Nr. 390 nochmals um 21 Mk.)

London (im Juli 1900 um £ 10. 10. — von Kennedy gekauft der es auf der Verst. Amsler & Ruthardt 19. Juni 1900 um 120 Mk. erstanden hatte); Paris (zwei Exemplare)

248 Die Schmetterlinge nach einer Farbenskizze von J. Gautier, jetzt in (?)

Zwei große Schmetterlinge sind mit den Köpfen gegeneinander gerichtet. Der dunkle l. zeigt zwei blaue Streifen, der helle r. sechzehn Pfauenaugen.

Bezeichnet unten l. am Rand „I GAVTIER in. et Sculp."

Schabk. von drei (?) Platten: Pl. 220 (?) : 285 (?)

Delaborde p. 385

Paris; Paris, Bibl. de l'Arsénal

249 Die Pflaumen nach der Farbenskizze von J. Gautier, jetzt in ?

Eine kanelierte Fayenceschale ist mit großen Pflaumen gefüllt, von denen manche noch den Stiel mit Blättern aufweisen. Eine hängt l. über den Rand der Schale herab. Gegenstück zu den Pfirsichen Nr. 250.

Bezeichnet l. von der herabhängenden Pflaume „I. GAVTIER, P. S. F."

Schabk. von vier Platten: Pl. und B. 221 : 285

Delaborde p. 384

London (sehr guter Druck 1857 von Evans erworben); Paris (zwei Drucke)

250 Die Pfirsiche nach einer Farbenskizze von J. Gautier, jetzt in ?

Auf einem Tisch liegen fünf Pfirsiche, von denen mehrere noch an einem Zweig zu sitzen scheinen, der oben und unten je fünf (?) Blätter aufweist. An der Tischkante r. liegt ein Pfirsichstein. Gegenstück zu den Pflaumen Nr. 249

Bezeichnet „I. Gautier P. S. F" am Rand der Tischplatte

Schabk. von den vier Platten: 220 : 285

Braunschweig (mit der Smlg. Vasel erworben, der es aus dem Amsler & Ruthardtschen Lager gekauft hatte); Dresden, Smlg. Friedrich Aug. II.; London (sehr gutes Exemplar, 223 : 285, 1857 von Evans gekauft)

251 Eine Muschel nach der Natur

In seinen „Lettres concernant le nouvel art de graver . . ." Paris: kl. 8°: 1749 schreibt Gautier, S. 8 „Le Pere Castel me proposa, avant que de me faire connoître le Blond, un essai sur le nouvel art de peindre en gravûre. Je choisis un sujet simple qu'on pouvoit faire à trois planches, & le Pere Castel lui même me fit donner une Coquille par M. Mortin du Pont Notre-Dame; je la grava ainsi, parce que les quatre couleurs dont je me sers, n'étoient pas nécessaires pour ce sujet. Le Pere Castel fut content de l'execution, il m'en fit tirer plusieurs exemplaires; . . ." Dies könnte sich kaum auf die „Vier Muscheln" (Nr. 97) beziehen.

Schabkunst von drei Platten: klein folio

Mir ist kein Exemplar zu Gesicht gekommen.

(Fortsetzung folgt.)

DIE DEUTSCHMEISTER-SCHLOSSKIRCHE ZU MERGENTHEIM UND IHRE BAUMEISTER

Mit einer Abb. im Text u. vier Abb. auf zwei Tafeln

Von WILLY P. FUCHS

Bis zum Jahre 1909, wo sich in dem schmucken Tauberstädtchen eine erlauchte Gesellschaft aus aller Herren Länder zusammenfand, um einer Friedensübung des deutschen Heeres in größtem Stil anzuwohnen. — Wer von denen, die damals dabei waren, hat wohl geahnt, daß es eine der letzten Vorübungen war zum blutigen Ernst eines Weltkrieges?! — bis zu jenen Tagen war dem großen deutschen Publikum die ehemalige Reichsstadt Mergentheim nicht nur ein schwäbisches, sondern gar ein „böhmisches" Dorf. Abseits von den großen Reisestraßen schlief es seit dem Ende der Deutschmeisterherrschaft einen Dornröschenschlaf, aus dem es erst das laute höfische und militärische Treiben des kaiserlichen Hauptquartiers aufgeweckt zu haben scheint. Denn eine wenige Jahre vorher eingeleitete Reklame für „Das deutsche Karlsbad" war bis dahin ohne wesentlichen Erfolg geblieben. Schon in früheren Zeitläuften hatte Mergentheim manchen fürstlichen Besuch in seinen Mauern beherbergt. So kamen im Jahre 1445 die Markgrafen von Brandenburg und Baden, Graf Ulrich von Württemberg, die Pfalzgrafen und der Erzbischof von Mainz in Mergentheim zusammen, zum Abschluß eines Schutz- und Trutzbündnisses. 1539 nahm Kurfürst Joachim II. von Brandenburg hier Quartier und ein Jahr darauf der römische König Ferdinand.

Im Jahre 1632 ließ sich König Gustav Adolf von Schweden von der Stadt Mergentheim huldigen und verlieh sie dann seinem General Horn, der sie das Jahr zuvor eingenommen hatte, „als erb- und eigentümliche Herrschaft". 1645 kam der große Kurfürst mit seinen Truppen durch, 1711 rastete hier Kaiser Karl VI. und 1741 Karl VII. auf der Fahrt zur Krönung in Frankfurt. Dem Historiker ist Mergentheim weiterhin bekannt durch zwei Ereignisse von allgemein-politischer Bedeutung. Im November 1387 wurde hier im Auftrag des römischen Königs Wenzel von seinen Räten eine Einigung zwischen dem schwäbischen Städtebund und den Fürsten erzielt und mehrere Jahrhunderte später, nach der Niederlage Napoleons bei Aspern, war Mergentheim die erste deutsche Stadt, die kaum erst württembergisch von Napoleons Gnaden, sich gegen ihn auflehnte und die württembergische Besatzung gefangen nahm. Übrigens ist der Mergentheimer „Grund" ältester Kulturboden. Der Name weist auf eine altchristliche Ansiedlung im Taubergrund hin, die jedenfalls zu der Zeit erfolgte, als der heilige Kilian das Christentum in Franken einführte. Eine Kapelle mit dem Gnadenbild der Jungfrau war das Ziel aller Gläubigen der Umgegend: „es geschah große Wallfahrt und Gelauf dorthin", wie ein alter Chronist zu melden weiß. Um diese Kapelle herum entstanden dann wohl die üblichen Ansiedlungen. Ums Jahr 1058 findet man zum erstenmal in den Urkunden einen Ort Namens Mergintaim als Sitz des über die Grafschaft des Taubergaus herrschenden Gaugrafen von Hohenlohe. Im Jahre 1182 übergab Albrecht von Hohenlohe das Patronatsrecht der Mergentheimer Kirche dem Johanniterorden, der es jedoch nicht lange behielt, da schon 40 Jahre später drei Brüder Hohenlohe, Andreas, Heinrich und Friedrich, in Mergentheim eine Kommende des deutschen Ritterordens errichteten. Von da ab datiert die kulturelle Vorherrschaft dieses Ordens im ganzen Mergentheimer Gebiet. Infolge andauernder Vermehrung seines Güterbesitzes wurde Mergentheim bald zu einer der bedeutendsten Kommenden der fränkischen Ballei. Heinrich von Hohenlohe, seit 1232 Deutschmeister

und seit 1244 oberster Meister des Ordens, wählte das Mergentheimer Ordenshaus zu seiner Residenz. Elf Jahre nachher wurde, einer Ordenstradition zufolge, unter dem Deutschmeister Dietrich von Grüningen und dem Komtur Andreas von Hohenlohe mit dem Bau einer Schloßkapelle begonnen. Das Schloß selbst hat eine lange und verwickelte Baugeschichte, die schon vor Jahren ihren berufenen Schilderer[1]) gefunden. Ich kann mich hierin also kurz fassen, umsomehr als die vorliegende Studie wesentlich als stilkritische Untersuchung gedacht ist.

Die allgemeine Lage des Komplexes von Gebäuden des Schloßbezirks zeigt ein aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammender Lageplan (Abb. 1). Am Äußern des Hauptgebäudes ist der Stil der deutschen Renaissance vorherrschend, während von mittelalterlichen Bau nur noch wenige Untergeschoßmauern vorhanden sind. Der reichbegüterte Orden konnte sich die Berufung erster Architekten leisten, so der Stuttgarter Renaissancemeister Michael Bronner und Blasius Berwart. Noch bedeutendere Kräfte brachte die Zeit des Barocks auf den Plan, aber von deren Tätigkeit ist äußerlich recht wenig mehr zu sehen, denn teils sind die von ihnen errichteten Bauteile, wie der Gartensaal (sog. Sala terrena von dem Italiener Pozzi), zu Anfang des vorigen Jahrhunderts abgebrochen worden, teils sind ihre Umbaupläne wie die von Franz Keller aus Ellingen[2]) und die späteren, noch weitergehenden, Balthasar Neumanns gar nicht oder nur als Stückwerk zur Ausführung gekommen. Dagegen haben im Innern des Residenzbaus zwei Größen der Barockkunst sich verewigt: der Südflügel wurde nach den Plänen des Münchener Raumkünstlers Cuvilliés und später, in klassizistischem Geschmack, der Westflügel von dem Baudirektor der Deutschordensballei Elsaß und Burgund F. A. Bagnato um- und ausgebaut. Aber der einzige im Stilcharakter einheitlich durchgeführte und heute noch in seiner Ursprünglichkeit erhaltene Barockbau ist die Schloß- und Hofkirche, deren Türme die Wahrzeichen der Stadt Mergentheim bilden.

Im Jahre 1730 befahl der Kurfürst Franz Ludwig, Herzog von Pfalz-Neuburg, um den kurz zuvor in Rom erworbenen Reliquien eine würdige Stätte zu schaffen, die baufällig gewordene Schloßkapelle abzubrechen und durch einen Neubau zu ersetzen. Frühjahr 1736 wurde der Bau fertiggestellt[3]) und am 29. September desselben Jahres anläßlich eines Generalkapitels vom Würzburger Weihbischof geweiht. Bei der Grundrißgestaltung war der Baumeister durch die gegebene, zwischen die bestehenden Schloßflügel eingezwängte, Lage ziemlich gebunden. Die Anordnung von Fassadentürmen, wie sie die meisten großen Barockdome des fränkisch-böhmischen Kunstgebiets zeigen, war hier von vornherein ausgeschlossen, denn ihnen zuliebe durfte man wertvolle Teile des Schlosses nicht opfern, ein Hineinrücken des Langhauses in den inneren Schloßhof aber war bei dessen beschränkten Raumverhältnissen nicht angängig und auch nicht einmal erwünscht, da die Türme hier gar nicht hätten zur Wirkung kommen können. Wollte man also auf Türme nicht überhaupt verzichten, so blieb nur eine Stellung zu beiden Seiten des in den äußeren Schloßhof hinausragenden Chors übrig, wo sie die gegebene Dominante einerseits für den großen Platz, andererseits für die gesamte Baugruppe des Schlosses bilden konnten. In der konkaven Grundrißform der Westfassade ist ein fein empfundener Gleichklang mit dem runden Zug des anschließen-

(1) Hans Klaiber, Das Hoch- und Deutschmeisterschloß zu Mergentheim, Münchn. Jahrbuch der bild. Kunst 1912, I. Halbband.

(2) Fr. Keller ist der Erbauer des Ellinger Schlosses, des Sitzes des Deutschordenskomturs der Ballei Franken; seine Berufung nach Mergentheim ist also erklärlich.

(3) Näheres über die Baugeschichte der Kirche in der obengenannten Schrift von H. Klaiber.

den Schloßflügels zu erblicken (Abb. 2). Was dieser Fassade (Abb. 3) an Höhe und Breite fehlt, um ihr die nötige Auszeichnung vor den langen Schloßfronten zu geben, wird durch ihr starkes, schattengebendes Relief ersetzt. Auch die Fassadenfläche selbst ist im Gegensatz zu den glatten Mauern der anschließenden Fronten, durch starke Reliefs belebt: in konkavem Sinn durch Blenden und Nischen, in konvexem durch weitauskragende Gesimse und plastischen Schmuck. Dabei ist besonders bemerkenswert die geschickte Verteilung dieser Reliefs wie der Öffnungen auf der Fläche. Die drei übereinander gestellten Fenster der Hauptaxen sind durch Rahmenwerk zu großen Vertikalmotiven zusammengezogen, während die horizontale Bindung der Axen durch den verlängerten Architrav der flankierenden Kolossal-

Abb. 2. Grundriß der Westfassade.

pilaster bewirkt ist. Die freie Umrißlinie des Giebels entspricht einer Vorliebe fast aller Baumeister des deutschen Ordens — mit Ausnahme B. Neumanns —, die Säumung seines oberen Teils mit einem stark ausladenden Gesims und reich ornamentiertem Schlußstein, wie der reiche ornamentale Schmuck der Fassade überhaupt, einer Eigenart des Bamberger und Ellinger Rokoko (s. später).

Die Architekturglieder wie Gesimse, Fensterumrahmungen und sonstiges Rahmenwerk, plastische Schmuckteile und die Fläche des leicht vorgezogenen Mittelrisalits sind nach fränkischer Sitte mit Werkstein verblendet, die übrigen Wandteile dagegen verputzt. Einen ganz anderen Typ vertreten die dem äußeren Schloßhof und der Straße zugekehrten Chorfronten (Abb. 4), es ist der Typ fränkischer Domkirchen, der auf dem Komburger Münster fußend, besonders im württembergischen Franken — hier auch bei kleineren Kirchen — weiteste Verbreitung fand. Die wesentlichsten Merkmale dieses Fassadentyps sind: hohe Fenster mit stark sprechender Umrahmung und Verdachung nach Art der Würzburger Frührenaissance, zwischen weitgestellten schmalen Pilastern auf hohem Sockel; sämtliche Architekturteile samt Sockel und Hauptgesims in dunklem gequadertem Naturstein, das

Füllmauerwerk dagegen hell verputzt. Die Fenster bestehen hier in Mergentheim aus zwei Teilen, dem Hauptfenster und einem unmittelbar darüber angeordneten rechteckigen Oberlicht mit abgeschrägten Ecken. Die Verdachung des Hauptfensters ist in Form und Maßstab nicht ganz glücklich erfunden.

Im Sinne einer einheitlichen Fassadenwirkung ist das ebengeschilderte Gliederungssystem an den Türmen fortgesetzt, indem den dort angebrachten Blenden dieselbe Umrahmung gegeben wurde wie den Chorfenstern. Da für die Beleuchtung der Turmräume tatsächlich nur minimale Öffnungen genügen, ist eine derartige Architektur für denjenigen nicht annehmbar, der den strengen Standpunkt vertritt, daß das Äußere eines Bauwerks aus dem Innern heraus entwickelt werden und deshalb genau nur soviel zeigen soll, als der Zweckbestimmung der Innenräume entspricht. Im Gegensatz hierzu scheuten die Barockmeister nicht vor einer Scheinarchitektur zurück, sofern sie ihnen zur Erreichung einer einheitlichen Fassadenwirkung zweckdienlich erschien. Heute ist man von jenem absoluten Nützlichkeitsstandpunkt[1]), der als natürliche Reaktion auf die innerlich unwahre Kunst der 70er und 80er Jahre folgte, wieder etwas abgekommen und anerkannt — unter gewissen Voraussetzungen — die Berechtigung des barocken Schönheitsstandpunkts. Ich glaube, daß die Voraussetzungen im vorliegenden Fall gegeben sind: das Motiv der Blenden wirkt nicht aufdringlich — gewollt, sondern natürlich, und der Aufwand dieses Dekorationsmittels ist nicht zu hoch im Verhältnis zur Bedeutung des erreichten Zwecks.

Die Stellung der Türme bringt es mit sich, daß ihre Obergeschosse eine größere Höhe und damit eine selbständigere Bedeutung gegenüber dem übrigen Baukörper erhalten, als dies bei Fassadentürmen der Fall ist, wo die Untergeschosse eine überwiegende mit der Fassade gleichlaufende Höhe, und die Obergeschosse nur die Funktion von Endigungen besitzen. Über dem das Traufgesims des Langhauses fortsetzenden kräftigen Zwischengesims erheben sich die nun freiwerdenden Türme, zunächst mit einem niederen noch quadratischen Zwischenstock, wie um Atemzuholen vor dem mächtigen Aufstreben des achteckigen Glockengeschosses. Die abgeschrägten Ecken dieses Geschosses sind gefaßt durch Kolossalpfeiler mit Kompositkapitälen und Gebälkstücken; ihre unteren Endigungen besitzen statt der Basen senkrecht gestellte, reichverzierte Schnecken, deren Massen den Übergang vom rechteckigen Untergeschoß zum achteckigen Obergeschoß vermitteln. Die riesigen Schallöffnungen sind wie die Chorfenster zweiteilig und auch die Profilierung des Hauptfensters ist im Prinzip gleich, nur — entsprechend der größeren Höhe des geometrischen Orts — kräftiger profiliert als die der Chorfenster, ebenso wie das Oberlicht, das zudem eine gekrümmte Umrißlinie besitzt und so die große darüber befindliche Wandfläche besser ausfüllt als es bei einer rechteckigen Form der Fall sein könnte. Die Breite der Eckpfeiler setzt sich über dem verkröpften Hauptgesims in dem gebrochenen Dachhelm und weiter, sich verjüngend, in der Bedachung der achteckigen Laterne fort; deren Spitzen sind ebenso wie die Walmspitze des Chors durch fein umrissene Vasen mit Kreuz bekrönt

Das Innere (Abb. 5) ist ein einschiffiger Raum mit langem, eingezogenem Chor und hohen, angenehmen Verhältnissen. Der hintere Teil des Schiffs und noch mehr der Chor wirken durch die reichliche Lichtzuführung von den zahlreichen hohen Fenstern

(1) Ein Standpunkt, der auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, zum Bau jener Kistenmöbel und Lattenstühle führte, deren primitive Nacktheit und Unförmigkeit uns heute ebenso unerträglich ist, wie die überladenen verdrechselten Möbel der vorhergehenden Periode.

umso heller, als der vordere, eingebaute Teil des Schiffs jeglichen direkten Lichts entbehrt. Zu der weißen Schmucklosigkeit der Wände bildet die reiche Rokokodekoration der Deckenkehle, der Fensterumrahmungen und Leibungen, sowie die Farbenpracht der Deckenfresken (von dem Münchener Maler Nikolaus Gottfr. Stuber) einen reizvollen Gegensatz, der noch durch den Farben- und Formenreichtum der Ausstattungsgegenstände[1]) verstärkt wird. Im Chor rechts führt eine kleine Pforte zu der runden im Südturm befindlichen Sakristei mit schön stuckierter Decke. Durch die Pforte der linken Chorseite dagegen gelangt man über eine schmale Treppe zu der mit flachen Kreuzgewölben überspannten Gruft, einem durch den Reiz seiner Verhältnisse, wie durch den Reichtum seiner Stuckaturen und deren richtige Verteilung auf der Fläche, gleich ausgezeichneten Raum.

Bis vor kurzem galt als alleiniger Schöpfer des Baus Balthasar Neumann. Den Grund dieser Annahme bildete wahrscheinlich einmal Neumanns eigene Aufzählung der unter der Regierung seines Fürsten erbauten Kirchen, die auch die Mergentheimer Schloßkirche enthält und zum Zweiten die Tatsache, daß Neumannn wenige Jahre vorher Pläne zum dortigen Residenzbau geliefert hatte. Erst H. Klaiber hat in seiner obengen. Abhandlung über den ganzen Schloßbau, die Frage nochmals angepackt und ist zu dem Ergebnis gekommen, daß Neumann aus der Baugeschichte der Kirche gänzlich auszuscheiden und der Ellinger Baumeister Roth als ihr alleiniger Erbauer zu gelten habe. Klaiber stützt seinen Schluß auf das Fehlen von Neumanns Namen in den Bauurkunden und hauptsächlich darauf, daß zu der Zeit als Neumann um den Residenzbau konkurrierte ein Neubau der Kirche noch nicht geplant gewesen und man später auf Neumann nicht zurückgekommen sei. Andererseits ist auch die Berufung Roths als Baumeister der Kirche Tatsache, denn die Urkunden enthalten eine Verordnung des Fürsten Franz Ludwig vom 8. Juli 1730, die lautet: „Daß nach denen von dem Postverwaltern zu Mergentheim und Baumeistern zu Ellingen, Joseph Roth[2]), verfasseten Abrissen Unsere in zimblichem Unstandt sich befindenden Mergentheimer Schloßkirchen gebaut und damit der ungesäumbte Anfang gemacht werden möge". Trotz alledem kann ich der Ansicht Klaibers nicht in vollem Umfang beipflichten. Schon ein oberflächlicher Vergleich der Hoffassade und der Straßenfronten ließ mich vermuten, daß sie nicht von ein- und demselben Baumeister stammen. Durch eingehende stilistische Untersuchung glaube ich dann die Bestätigung hierfür gefunden zu haben. Daß die Hoffassade das Werk Fr. Roths ist, beweisen mir ihre stilistischen Eigenarten mehr noch als die Angaben der Bauurkunden. Sowohl im ganzen als im einzelnen zeigt sie eine sofort in die Augen springende Ähnlichkeit mit einer Reihe von Ellinger Rokokobauten[3]).

So hat sie mit dortigen Privatbauten gemein: die Giebelbildung und die Betonung des Giebelansatzes durch Vasenbekrönte Postamente, als Fortsetzung der Fassadeneckpilaster und mit dem dortigen Rathaus: die Flankierung des Haupteingangs durch auf Konsolen gestellte Figuren[4]), die starke Plastik der Wappenschilder über Haupteingang und Hauptfenster (sämtliche Bildhauerarbeiten vom Ellinger

(1) Über die Zeit ihrer Herstellung und ihre Meister vgl. die mehrfach erwähnte Klaibersche Schrift.
(2) Joseph Roth ist der Schüler Franz Kellers aus Ellingen, daher wohl seine Berufung.
(3) Abbildungen in „Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz" von Hermann Popp, Stuttgart 1913.
(4) Diese Figuren sowohl als die Nischenfigur des Giebels und die beiden Eckvasen sind im Jahre 1885 wegen Schadhaftigkeit entfernt und bedauerlicherweise nicht wieder aufgestellt worden (Abb. 3 zeigt noch die Fassade im Schmuck dieser Plastiken).

Bildhauer Joh. Wagner ausgeführt). Demnach steht für mich fest, daß der Schöpfer der Mergentheimer Westfassade und der Architekt der genannten Ellinger Bauten, dessen Name bis jetzt m. W. unbekannt war, dieselben Personen sind, nämlich eben der Ellinger Baumeister Roth. Franz Joseph Roth war ursprünglich Bildhauer und von Geburt Wiener, zwei Umstände, die eine Fülle und Beweglichkeit des ornamentalen Schmucks seiner Bauten erklären, wie sie bis dahin selbst der schmuckfrohe Bamberger Barrock der Dientzenhofer, nicht kannte[1]), auf dem Roths Kunst fußte. (Vgl. Joh. Dientzenhofers Dom zu Fulda und Johann Leonhard Dientzenhofers Fassade von St. Michael in Bamberg.) Nun zu den Straßenfronten des Chors und des anschließenden, freien, Langhausteils. Sie zeigen, wie schon erwähnt, im Prinzip den Typus des fränkischen Münsters nach dem Komburger Vorbild. Er wurde nach Greising von vielen andern Baumeistern verwendet und ist deshalb an sich unoriginell, sofern ihm nicht eine starke Persönlichkeit ihre Eigenart aufdrückt. Diese Persönlichkeit war beim Mergentheimer Bau der große Balthaser Neumann. Ich gründe meine Ansicht auf folgende Momente: Die straffe und zugleich rythmisch schöne Komposition des architektonischen Gerüsts (im Gegensatz zu den frei-malerischen Kompositionen des Bildhauers Roth), das Verhältnis der auffallend schmalen Chorpilaster zur füllenden Wandfläche und den Fenstern (vgl. Neumanns Schloß zu Werneck); das Motiv der Hauptfenster mit aufgesetztem Oberlicht nach Art seiner Fenster am Mittelbau des Würzburger Schlosses; die Einbeziehung der Turmwände in das Fassadensystem (vgl. Kirchen von Vierzehnheiligen und Neresheim) und endlich das Motiv der Schneckenendigungen der oberen Turmpilaster, für das Neumann an den Türmen von Joh. Dientzenhofers Fuldaer Dom ebenso gewiß sich das Vorbild geholt wie an dessen Mittelgiebel für den Mittelrisalit des Klosters Ebrach. Zwar hat Roth an dem Dachreiter einer im Jahre 1738 zu Ellingen erbauten Kirche[2]) dasselbe Motiv, aber viel weniger klar und ziemlich gequält angewendet. Ich bin deshalb der festen Überzeugung, daß die zeitlich frühere und doch durchaus reife Ausbildung des Motivs in Mergentheim nicht von Roth stammt, sondern wie gesagt von Neumann, der es ja auch einige Jahre später (1740) ebenso frei und sicher an einem andern Gebäude, dem Kapitelhaus des Klosters zu Oberzell, verwendete. Dagegen bin ich von meiner früheren Ansicht, daß auch der schildartige Schmuck der Chor- und unteren Turmpilaster ein Beweis für die Urheberschaft Neumanns an den Straßenfronten sei[3]), wieder abgekommen, und zwar weil ich nachher entdeckte, daß dieses Motiv auch von andern Rokokomeistern (so u. a. von Dominicus Zimmermann, Cuvilliés und auch von Fr. Roth) verwendet wurde und deshalb nicht als Charakteristikum der Neumannschen Kunst bezeichnet werden kann. Auf Fulda dürften auch die Steinbalustraden der Schallöffnungen der Mergentheimer Türme zurückzuführen sein. Ich glaube also nach dem vorstehenden nicht fehlzugehen, wenn ich Neumanns Mitwirkung an der Gestaltung der Straßenfronten, zum mindesten in beratendem Sinne, wiederherstelle. Daß Neumanns Name in den Bauurkunden fehlt, ist meiner

(1) Nur der ungefähr aus derselben Zeit wie Roths Bauten stammende Mittelbau des Würzburger Schlosses und die Schönbornkapelle zeigen eine ebenso reiche Behandlung der ornamentalen Dekoration, aber auch bei ihnen hat bekanntlich der Wiener Barock Pate gestanden.

(2) Die Abbildung dieser Kirche (Franziskanerkirche) ebenso wie alle hier genannten Bauten von Dientzenhofer und Neumann in dem Poppschen Barockwerk.

(3) Diese gründete sich auf das Vorkommen des Motivs in ähnlicher Form am Kloster Langheim, aber einmal ist dieser Bau viel später (1750) ausgeführt und insbesondere ist die Urheberschaft Neumanns sehr ungewiß.

Ansicht nach kein kräftiger Gegenbeweis. Denn das Beispiel eines andern großen Barockkirchenbaues in Württemberg, der Klosterkirche in Schöntal a. Jagst (wahrscheinlich auch der benachbarten Neuen Abtei) zeigt, daß die Urkunden eben nicht immer lückenlos sind, denn dort sprechen die stilistischen Beweise so deutlich für eine Mitwirkung Neumanns, daß sie noch niemals angezweifelt wurde und wohl allgemein als feststehend angenommen wird. Warum die Straßenfronten nicht ebenso wie die Westfassade nach Roths Plänen ausgeführt wurden, darüber kann man natürlich nur Vermutungen haben. Als eine solche möchte ich auch nachstehende Erklärung der Frage aufgefaßt wissen.

Roth hatte sich bisher nur im Privatbau betätigt und bewährt — auch seine Mergentheimer Westfassade macht einen mehr profanen als kirchlichen Eindruck. — Als deshalb der Bau soweit gediehen war, daß mit den kirchlich-monumentalen und für das Stadtbild so überaus wichtigen Straßenfronten begonnen werden sollte, kamen dem Bauherrn wohl Bedenken, ob der bisherige Architekt auch dieser Aufgabe gewachsen sei und seine Pläne den erforderlichen künstlerischen Wert besäßen. Die Folge dieser Überlegung war die Berufung des schon damals als Autorität geltenden bedeutendsten Baumeisters des Deutschordens zur Abgabe seines teils. Sollte sich dann — so denke ich mir den weiteren Gedankengang — als Ergebnis des Neumannschen Gutachtens die Notwendigkeit einer Änderung der Pläne herausstellen, so war diese umsoweniger schwer zu nehmen, als die beiden Fronten, die des Hofes und die der Straße, nicht in räumlichem Zusammenhang stehen, eine einheitliche Gesamtwirkung also doch nicht möglich war. Die Ausführung der Neumannschen Pläne bzw. Änderungsvorschläge hat wohl Roth weiter übertragen bekommen und sich dabei allmählich ziemliche Selbständigkeit angeeignet, wie es ja zu gehen pflegt, wenn ein Künstler, der selbst berechtigten Anspruch auf einen Auftrag zu haben glaubt, dessen Ausführung nach den Plänen eines andern zu übernehmen gezwungen wird. Ich glaube nämlich an gewissen Einzelheiten die Schrifts Roths erkannt zu haben, so an den mehrfach erwähnten Schildkapitälen der Chorpilaster, der Verkröpfung der Dachhelme über den Turmeckpilastern (vgl. Ellinger Franziskanerkirche) und den Oberlichtbekleidungen der Hauptfenster (Umrißzeichnung wie beim Gartensaal des Ellinger Schlosses).

Die beratende Mitwirkung Cuvilliés am Äußern der Kirche, welche Klaiber annimmt, kann nach dem vorhergehenden nicht von Bedeutung gewesen zu sein und sich jedenfalls nicht auf den architektonischen Aufbau, sondern höchstens auf ornamentale Einzelheiten (z. B. das französisierende Detail jener Schildkapitäle) erstreckt haben. Dagegen ist der Innenausbau, wenigstens in der Gesamtdisposition, zweifellos das Werk Cuvilliés? Roth, der gleichfalls Pläne hiezu geliefert hatte, bekam die Ausführung, jedoch wohl mit der bestimmten Weisung, die Pläne und Angaben Cuvilliés als maßgebende Unterlagen zu benützen. Aber in der Einzelbehandlung hat sich Roth ihnen gegenüber noch mehr emanzipiert als bei der Ausführung der Neumannschen Pläne für das Äußere. So kommt es, daß das Detail der inneren Ornamentation dem deutschen Rokoko des Ellinger Baumeisters näher steht als dem französischen Louis XVI. Cuvilliés? Für eine, auch kompositionell, ganz selbständige Arbeit Roths halte ich die vortrefflichen Stuckaturen der Sakristei und namentlich der Gruft, Arbeiten aus einem Guß, voll natürlicher Empfindung und frischer Durchführung.

REZENSIONEN

DOROTHEA STERN, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft; Stilentwicklung und Chronologie seiner Werke. Mit 42 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 191.)

Eine notwendige Folge des Weltkrieges und unseres Rückzuges auf uns selber ist auch in der Kunst eine Rückkehr zum Eigenen. Wenn das in bezug auf die neuesten Richtungen — leider — noch nicht zur Abkehr von dem Fremdtum geführt hat, so macht es sich doch in der Kunstgeschichte erfreulich bemerkbar. Unser Verhältnis zu unseren alten Meistern wird sozusagen herzlicher, aber auch vertiefter; man holt alte Verpflichtungen überall nach.

Adam Kraft hatte vor fast fünfzig Jahren durch Fr. Wanderer eine für die damalige Zeit mustergültige Darstellung durch Wort und Stift gefunden, die auf lange Zeit dem Bedürfnis genügte. Daß die neuere Zeit, und wäre es auch nur in bezug auf die dokumentarisch sichere photographische Wiedergabe der Werke gegenüber den immerhin individuellen noch so vortrefflichen Holzschnitten, inzwischen eine möglichst getreue und vollständige Aufreihung aller nachweisbaren Arbeiten des Meisters verlangt, ist offenbar. Denn wirkliche Stilvergleichungen und zuverlässige Bezugnahmen auf die Werke untereinander wie zu fremden sind ja, wenn man nicht gerade Gipsabgüsse nebeneinander stellen kann, ohne die Unbestechlichkeit der Lichtbildaufnahme nicht möglich. Davon hatte schon Daun einiges geboten.

Außerdem aber hat sich inzwischen in unserer Kenntnis und Wertung der großen Welt um 1500 so außerordentlich viel Stoff, aber auch so viel bessere Ordnung und Übersicht ergeben, daß eine Durch- und Nachprüfung der älteren Anschauungen sich als unumgänglich erweisen mußte, wollte man Kraft in dieser neu aufgebauten Welt seinen herkömmlichen Platz auch nur einigermaßen gesichert halten.

Dem ist das vorliegende Buch im besten Sinne gerecht geworden. Es spricht freilich für die Vorzüglichkeit der Wandererschen Arbeit, daß trotz des Fortschrittes seit seiner Zeit irgendwie bedeutsame Änderungen weder an der Stellung Krafts, noch auch in der Zahl seiner Arbeiten sich ergeben haben. Wanderer war ja allerdings als glänzender Zeichner fähig gewesen, die Schnitte zu seinem Buche alle eigenhändig vorzuzeichnen und so in des Meisters Stil in einer selten möglichen Tiefe einzudringen. Daher die außerordentliche Sicherheit seines Urteils bei einem gewissermaßen persönlichen Verhältnisse zu dem Künstler, wie es heutzutage in diesem Sinne wohl kaum mehr vorkommt.

Die neue Bearbeitung des Stoffes beschränkt sich nun in anerkennenswerter Zurückhaltung auf jenes Sachliche: die Zusammenfassung aller bis heute erreichbaren archivalischen Nachrichten über den Meister und seine Werke, und die Verwertung der inzwischen gewonnenen neueren Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der bildenden Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts, insbesondere der Nürnberger, für die Erkenntnis der Kraftschen Kunst, zuletzt aber die Aufreihung seiner sämtlichen Werke auf Grund einer gesicherten Zeitfolge, an der es am meisten gemangelt hatte. Es haben sich da mancherlei Verschiebungen ergeben, insbesondere ist neuerdings die ganze berühmte Stationsfolge mit ihrem wundervollen Abschlusse, der zweiten Grablegung, ans Lebensende des Meisters gerückt. Auf Grund dieser Zeitfolge, die beim ältesten datierbaren Werk, dem Schreyerschen Grabmal, anhebt, ließ sich eine langsam fortschreitende Stilentwicklung darlegen; von der frischesten, sprudelnden ersten Manneskraft bis zur ruhig abgeklärten, stillgewordenen und feiertäglichen letzten Behandlung des gleichen Gegenstandes durch den fast Fünfzigjährigen.

Auf Grund dieser Entwicklung nun war es wieder möglich, die nicht datierten Arbeiten zwischen die feststehenden einzufügen, und so hat sich als das wichtigste die erstrebte folgerichtige Reihe aller aufbauen lassen.

Auch ein ansehnliches, bisher Krafft nicht zugeschriebenes Werk ist der Reihenfolge hinzugefügt: das Helenarelief über der Südtür der Westfront von S. Sebald, das, offenbar schon wegen seiner Stellung im romanischen Tympanon, von jeher fremdartig anmutete. Aber die für Krafts Urheberschaft beigebrachten Hinweise sind überzeugend genug, daß sie durch das seiner Werkstatt zugehörige Steinmetzzeichen sich zu hoher Wahrscheinlichkeit steigern, wenn auch gerade die übergroße Helenagestalt auf den ersten Blick einer ganz anderen Zeit und Art anzugehören scheint.

Erwünscht wäre es gewesen, überall zuverlässige Angaben über Art und Herkunft des Steinmaterials zu finden. So ist als Stein beim Lo-

renzer Sakramentshaus ein „fettiger Sandstein" angegeben. Mir ist er stets als ein gelblich grauer Kalkstein erschienen. „Fettiger" Sandstein ist bei der Natur des Sandsteins überhaupt nicht recht denkbar; auch besitzt solcher wohl nie die Zähigkeit, die für die ausgehöhlten, gebogenen Fialen vorhanden sein mußte.

Die Herkunft des Krafftschen Stils ist bei dem Schreyerschen Grabmal eben gestreift und dort auf den Einfluß der gleichzeitigen Malerei, insbesondere der flandrischen, hingewiesen. Gerne hätte man das Verhältnis, wenigstens zu den reinen Steinbildhauern jener Zeit, insbesondere der mittelrheinischen, berührt gesehen; so zu H. Backofen. Freilich ist auch noch keine rechte Ordnung unter diesen geschaffen.

Jedenfalls ist die neue Arbeit dankbar zu begrüßen und als auf ihrem Gebiet in gewissem Sinne erschöpfend zu bezeichnen. Erfreulich ist die starke Sachlichkeit, die selbst die so natürliche besondere Zuneigung zu dem zu behandelnden Künstler nirgends bestimmend, ja kaum merkbar werden läßt. Albrecht Haupt.

GRAPHISCHE GESELLSCHAFT. XXI. Veröffentlichung. Holzschnitte im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Zweite Reihe. 103 Tafeln in Lichtdruck. Herausgegeben von Paul Kristeller. Berlin (Bruno Cassirer) 1915.

Ein Sonderverdienst der an Verdiensten reichen „Graphischen Gesellschaft" ist die Sorge um wissenschaftlich verwendbare Wiedergaben von Holzschnitten des 15. Jahrhunderts. Das umfangreichste Werk dieser Art ist die neueste Veröffentlichung des zweiten Bandes der Holzschnitte im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin, einer Publikation, auf die der engere Fachkreis schon lange gewartet hat. Die reichen Quellen des Berliner Kupferstichkabinetts waren besonders lange unerschlossen geblieben. Max Lehrs veröffentlichte 1908 zum erstenmal im Zusammenhang eine Auswahl der hervorragendsten frühen Schnitte in einem Eliteband, wobei es ihm vor allem darauf ankam, an Hauptbeispielen den hohen Rang zu kennzeichnen, den die Berliner Sammlungen auf diesem Gebiet einnehmen (VII. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin 1908). Das Material war damit für den Forscher nur zum kleinsten Teile erschlossen. Die Leitung des Berliner Kupferstichkabinetts schritt erst nach einer weiteren Reihe von Jahren an die Herausgabe dieses gesamten Bestandes; aber wir freuen uns dieser Verzögerung, wenn wir den nun vorliegenden starken Band mit 189 Nummern auf schlagen; denn die letzten Jahre haben zum alten Stock noch eine Reihe wichtiger Neuerwerbungen hinzugebracht. Wie sich der zweite umfangreiche Band schon äußerlich von dem dünnen ersten wesentlich unterscheidet, so sind beide Werke innerlich grundverschieden. Dem Auswahlbande mit den Glanzstücken, dem nur kurze Angaben des Nötigsten vorangestellt waren, folgt die große Materialsammlung, wo Bedeutendes und minder Gutes sich mengt, und in der Begleitung der Tafeln erscheint ein zu einem Textteil angeschwollener Katalog: Ergebnisse durchdringender Forschung, die als wichtige Prolegomena zu einer Geschichte des Holzschnittes im 15. Jahrhundert begrüßt werden dürfen. Paul Kristeller hat sich mit der ihm eigenen Schärfe des Blickes und Gewissenhaftigkeit der Methode der beschwerlichen Aufgabe unterzogen das Material kritisch zu sichten, die bisherigen Angaben — meist von Schreiber — zu prüfen, jedes Blatt nach Möglichkeit zeitlich und wenn möglich auch örtlich einzustellen und seinen Beziehungen zu anderen Blättern nachzugehen. In seinen Notizen ist eine Fülle von Angaben zusammengetragen, die in ihrem ganzen Werte erst bei sehr sorgfältiger Lektüre gewürdigt werden kann. Kristeller sieht mit Recht die wichtigste Vorarbeit zu der heute noch nicht zu schreibenden Geschichte des frühen Holzschnittes in der Bildung von „Gruppen und Grüppchen". Trotz mancher verdienstvoller Versuche Schreibers und verschiedener Bemühungen Molsdorfs vermögen wir heute das Material noch nicht klarer zu gruppieren als wir es auf dem Gebiete des primitiven Kupferstichs vor den großen „Reinigungsarbeiten" von Max Lehrs vermocht hatten. Zunächst behält Kristeller noch weiter seine ganz grobe Vierteilung in vier Hauptentwicklungsphasen bei; sicher sehr mit Recht, da hierdurch doch zunächst jedes einzelne Stück eine allgemeine Eingrenzung erhält. Darüber hinaus aber gelang bei aller Sprödigkeit des Stoffes wichtige Erstlingsarbeit.

Zunächst ist auf die zahlreichen Bemerkungen über die künstlerische Qualität der einzelnen Schnitte zu verweisen. Es ist ja da noch besonders viel aufzuklären: nur zum Teil bietet das erhaltene Material Originalschöpfungen im eigentlichen Sinne. Die „Kartenmaler" wiederholten oft und öfter ein und dasselbe Vorbild, wandelten es ab, entstellten es — und es ist heute eine Hauptaufgabe diese „Originale" von den Kopisten- und Werkstattarbeiten zu trennen. Nach dieser Seite hin enthält also Kristellers Berliner Katalog, da und dort verstreut, ansehnliche Neuaufschlüsse.

Von den Forschungsergebnissen im engeren Sinn ist vor allem die Errichtung der „Symbolumgruppe" wichtig, welche aus der Zusammenstellung einer Reihe von Einzelschnitten erstand, in denen Kristeller enge Stilverwandtschaft mit dem Blockbuch symbolum apostolicum der Münchener Hof- und Staatsbibliothek entdeckt hat. Während wir da schon jetzt von einer positiven Bereicherung unseres Forschungsstandes sprechen können, so dürften von Kristeller selbst noch wichtige Ergänzungen zu erwarten sein, wenn er, wie er verspricht, von dem Münchener Blockbuch eine Einzelstudie herausbringen wird. Vielleicht wird sich dann auch ein und das andere Blatt glücklicher bezeichnen lassen, wie es jetzt geschieht mit: im weiteren Sinne zur Symbolumgruppe gehörig. Es wird wohl auch aus dieser „weiteren" Reihe gestrichen werden müssen. So vermag ich in dem „Schmerzensmann" Nr. 85 (Taf. XXXIX) gar keinen Zusammenhang mit dieser Gruppe im weiteren Sinne mehr zu sehen und halte ihn vielmehr mit niederländischen Arbeiten verwandt. Das Christuskind Nr. 77 wird wohl auf ein Original der Symbolumgruppe zurückgehen, scheint mir aber im vorliegenden Schnitt eine spätere Replik darzustellen. Die kurzen Schraffen bei den Hasen erinnern an die Technik der niederrheinischen Arbeiten. Der glatte Werkstattcharakter deutet auf eine routinierte Handwerkerhand, was von den früheren Arbeiten aus dem Symbolumkreis sicher nicht gesagt werden kann. Um wie viel frischer, unmittelbarer wirkt daneben der Schnitt des Christuskindes Nr. 76.

Kristeller hat uns schon früher des öfteren sehr wichtige Beobachtungen über den niederländischen Frühschnitt mitgeteilt, und dieses in seiner Bedeutung für die gesamte Produktion des 15. Jahrhunderts noch lange nicht voll gewürdigte Gebiet wird jetzt durch eine Reihe neuer Ergebnisse erhellt. Teils werden niederländische Originale erkannt, teils bisher unbestimmte Werke als Nachschnitte niederländischer Vorbilder festgestellt.

Ich will versuchen auf Grund dieser jüngsten Mitteilungen noch ein paar ergänzende Bemerkungen zu machen. Kristeller spricht gelegentlich die Vermutung aus, daß der in Magdeburg befindliche Antonius-Christophorus-Holzschnitt, welchen Hagelstange im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1908 veröffentlichte, auf ein niederländisches Vorbild zurückgehe. Jeder Zweifel hieran scheint mir zu schwinden, wenn man die Kopftypen der Heiligen Christoph und Johannes (Schr. 1518; Berliner Band Nr. 161 Taf. LXXXI) vergleicht, welche Kristeller richtig als niederländisch erkannt hat; wenn man die Ähnlichkeit des Christuskindes mit dem der berühmten niederländischen Madonna des Berliner Kabinetts (Schr. 1108; Taf. LII) gesehen hat; wenn man die ebenfalls hier reichlich verwendeten langen Faltengeraden mit den hakigen Endigungen beobachtet. Wir können also im Magdeburger Christoph-Antoniusschnitt zuverlässig die Replik eines niederländischen Vorbildes erkennen. Dasselbe dürfte von dem im Schnitt ganz verwandten Blatt der heiligen Margarete in Berlin (Nr. 165) zu sagen sein. (Hierüber und über die verwandte Geißelung Nr. 49 s. weiter unten!) Ähnlichkeiten mit der Berliner Madonna sind noch reichlicher bei einem Schnitt des Münchner Kabinetts vorhanden, wieder einer Doppeldarstellung und zwar der Heiligen Stephan und Emerich (Schr. 1418). Die Engel, welche Stephans Krone tragen, sind untrüglich die nächsten Verwandten der Engel auf dem Berliner Madonnenschnitt; Typen (Gesicht, Haare, Hände) und zeichnerische wie schneidetechnische Sonderheiten ergeben mit Sicherheit den niederländischen Ursprung. Nur lassen gewisse Härten in der Ausführung auch hier den Schluß nicht zu, daß das niederländische Original vor uns liegt, sondern auch hier haben wir es mit einem Nachschnitt zu tun. Immerhin ist er uns als eine weitere Bereicherung unserer Vorstellung von der niederländischen Produktion willkommen.— Mit dem Münchner Schnitt berührt sich eng der „Gute Hirte" in der Breslauer Stadtbibliothek (Schr. 838, Abb. VI. Taf. 20); es genügt einen Vergleich der Gesicht-, Locken- und Handbildung und der technischen Mittel zu empfehlen. Dieser Breslauer Schnitt ist niederländische Originalarbeit. Er wurde von Kristeller überzeugend bei der Festlegung der oben erwähnten Heiligen „Johannes und Christoph" in Berlin herangezogen. Beziehungen führen weiter zum Magdeburger „Hieronymus". (Abb. bei Hagelstange), den ich mit Kristeller für ein feines niederländisches Originalwerk ansehe. Nimmt man noch hinzu die prachtvolle „Maria mit dem Kind" im Breslauer Diözesanmuseum, die Semrau ohne jeden Versuch der Lokalisierung veröffentlicht hat (Jahrb. d. schles. Mus. f. Kunstgewerbe... III., 1904) und die hervorragende niederländische Originalarbeit ist; ferner die Madonna Schr. 2913 in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, eine Replik niederländischen Vorbildes — so schließt sich uns ein größerer Kreis zusammen: durchgehends Einzelholzschnitte niederländischer Erfindung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wenngleich diese untereinander schon wieder gruppiert werden müssen, so bieten sie doch eine Reihe bisher nicht in diesem

Umfang erkennbarer Kriterien, welche weiterer Forschung die Wege ebnen. Ich hoffe selber noch über die Zusammenhänge dieser Gruppe mit der niederländischen Gesamtproduktion später eingehend berichten zu können; fürs nächste dürfen wir aber mit Spannung dem von Kristeller angekündigten Buch über die niederländische Apokalypse entgegensehen, in welchem wir sicher über den Zusammenhang dieses und späterer Blockbücher mit den Einzelschnitten Neues gelehrt bekommen werden. —

Ein weiteres Verdienst der vorliegenden Publikation bildet eine Anzahl scharfsinniger Beobachtungen an Schnitten, welche sich nach Ulm lokalisieren lassen, wodurch unsere Vorstellung von der Ulmer Holzschneidertätigkeit eine sehr viel klarere wird. Auch an dieser Stelle möchte ich etwas eingehender werden. Der früheste für uns nach Namen und durch Werke zugleich bekannte Holzschneider in Ulm ist Ludwig, der Schneider der deutschen ars moriendi und des Stuttgarter ‚Christophorus und Antonius' mit der uns wertvollen Jahreszahl 1468. Molsdorf hat einige weitere Werke als Arbeiten Ludwigs erkannt und so die erste Gruppe gebildet[1]). (Es würde zu weit führen, zu den Ergebnissen Molsdorfs im einzelnen Stellung zu nehmen.) Dieser Ludwig ist ein seelenloser Handwerker, technisch gewandt, künstlerisch wesenlos. Er war auch offenbar bloßer Kopist. Bei der ars moriendi steht diese Tatsache außer Zweifel. Für den Magdeburger Christoph-Antoniusschnitt habe ich oben betont, daß das Original niederländisch gewesen ist. Der von Ludwig signierte Schnitt der nämlichen Darstellung ist also ebenfalls wieder Kopie nach niederländischer Vorlage; nur schlechter als die Magdeburger, welche Molsdorf ganz irrig als Kopie nach Ludwig ansieht, während Kristeller wieder für die Überlegenheit des Magdeburger Schnittes eingetreten ist. Übrigens wird beiden ein Vorbild gedient haben. Die von Molsdorf für Arbeiten Ludwigs erkannten Holzschnitte des ‚Guten Hirten' (Molsdorf, Taf. 11), des Crucifixus (Schr. IV, S. 351, Taf. 92) und der heil. Barbara (Schr. IV, S. 339 f., Molsdorf, Tafel 9), können vielleicht nicht ohne weiteres als Kopien niederländischer Vorlagen bezeichnet werden, sind aber sicher mittelbar von solchen abhängig. Wir erkennen also in Ludwig einen Handwerker, der reichlich von niederländischem Gute borgt. — An dieser Stelle muß auch eines Schnittes gedacht werden, der bisher nur in der alten Reproduktion bei Weigel-Zestermann (Nr. 151, Schr. 1232) abgebildet ist. Links ist wiederum der heilige Antonius des Magdeburger Schnittes, — diesmal im Gegensinn — zu sehen, rechts der heilige Sebastian. Daß auch dieser ein niederländisches Vorbild wiedergibt, scheint aus Details, wie Mund und Haaren, ablesbar zu sein. Dieser Schnitt — nach der Reproduktion freilich nur mit größter Vorsicht zu beurteilen — ist offenbar eine dem Ludwig ähnliche, aber etwas gröbere Arbeit; ich sehe im Verfertiger einen Werkstattgenossen des Ludwig.

Greifen wir jetzt noch einmal zum Magdeburger Christoph-Antoniusschnitt zurück, so hat dieser zweifellos dem niederländischen Original viel näher stehende Schnitt trotz der sehr ausdrucksvollen Arbeit doch das hauptsächliche technische Charakteristikum mit Ludwig gemein: den gleichmäßig dicken Konturenschnitt, welcher nicht mit Strichschwellungen arbeitet und kaum schraffiert. Ist daher vielleicht auch der Magdeburger Schnitt Ulmisch und verhält er sich zum selben Christophorus-Antonius des Ludwig wie Meisterarbeit zu Schulgut? Derselbe Holzschneider, der den Magdeburger Schnitt ausgeführt hat, hat meines Erachtens die Berliner ‚Geißelung' (Tafel XVIII) geschnitten, und die wundervolle, ganz niederländische ‚Margarete' (Nr. 165, Tafel LXXXV) rückt so nahe heran, daß ich mir sie ebenfalls von unserem Künstler gefertigt denken könnte. In der ‚Geißelung' spricht der Christuskopf für niederländische Beeinflussung. Ein Original der ganzen Darstellung ist zum mindesten nicht mit Sicherheit nachzuweisen; aber wir haben nun doch drei meisterhafte Schnitte, die in engem Zusammenhang mit niederländischen Originalen stehen und gleichzeitig auf Ulm weisen. Die Entstehung in Ulm — für dessen Fühlung mit den Niederlanden sich die Zeugnisse immer mehr häufen — scheint nun eine kräftige Stütze durch einen rückwärts wirkenden Vergleich zu erhalten. Kristeller erkannte mit sicherem Blick eine unableugbar nahe Verwandtschaft des stilistisch vorgeschrittenen ‚Schmerzensmannes und Maria' (Nr. 87, Taf. XLI) mit Peter, Maler zu Ulm, dem Verfertiger der bekannten Holzschnittpassion. Dieser jetzt für Ulm gesicherte Schmerzensmann wird von Kristeller mit der heiligen Margarete zusammengebracht, die ich noch enger an die ‚Geißelung' heranrückte. Tatsächlich scheint man im Schmerzensmann eine Weiterentwicklung der Margarete und ihrer Gruppe erblicken zu dürfen und so festigt sich unsere These, daß rund um 1470 in Ulm ein Konturenholzschnitt gepflegt wurde, von

(1) Molsdorf. Schrifteigentümlichkeiten ..... Straßburg (Heitz) 1914.

dem wir jetzt einige hervorragende Zeugnisse kennen, während Ludwigs Arbeiten als gleicher Art, aber viel geringeren Grades erkennbar sind.[1])

Den Zusammenhang des beinahe schraffenlosen Schnittes der „Geißelung-Gruppe" mit der Gruppe des „Schmerzensmannes" stellt, wie mir scheint, noch besonders eine in zwei Fassungen erhaltene Darstellung des heiligen Wendelin her. Kristeller bringt überzeugend den St. Gallener Wendelin mit der Peter-Gruppe zusammen und betont, daß er nach dem älteren Holzschnitt (Schr. 1732) im Germanischen Museum (Essenwein Taf. 53) kopiert sei. Dieser „ältere Holzschnitt" gehört nun offenbar der früheren Ulmer Gruppe mit der klaren Konturenzeichnung an, so daß hier direkt die Umbildung der lokalen Holzschnittübung an ein und derselben Darstellung abgelesen werden kann. —

Die Peter-Gruppe wird sich bald noch vergrößern lassen; es handelt sich augenscheinlich um eine ausgedehntere Schulübung, wobei wieder minderwertige Zeugnisse neben reifen Proben der Gattung stehen. So haben die beiden Ulmer Schnitte, Nr. 86 (Schr. 1838 II) und Nr. 172 (Schr. 1699 II) des Berliner Bandes trotz anderer Qualitäten eine Reihe Schulgemeinsamkeiten mit dem großen „Schmerzensmann", der eben an Ausdruckskraft den Höhepunkt — soweit wir jetzt sehen — bedeutet. Die Berliner Bestände selber bergen noch ein kleines Werk, das sich, wie ich finde, völlig überzeugend als Arbeit dieser Schule kennzeichnet: „Die Feuerprobe des heiligen Franciscus" Nr. 148 (Schr. 1240). Es bedarf wohl nur des Hinweises auf die Augenbildung des Heiligen, die Bodenlinien und den charakteristischen Schriftduktus, um dem etwas sorglos geschnittenen Blättchen seinen Platz in der Ulmer Gruppe zu verschaffen. Trotz immer weiteren Abrückens vom Haupttypus mag man sich auch noch bei den Ulmer Schnitten des Hanns Hauser „Tod im Fischrachen" (Schr. 1894, Abb. bei Dodgson, Catalogue of .. woodcuts Bd. I) und Hans Schlaffer — Sebastiansmartyrium in Dresden — in der Art der Schraffenverwendung an die letztbesprochenen Schnitte des Peter-Kreises erinnert fühlen. Es schließt sich hier eine lokale Gruppe von „Briefmalern" zusammen, mit der wir zuletzt wohl sehr ans Ende des Jahrhunderts und bereits ganz stark ins Handwerkliche geraten sind. — Hervorzuheben bleibt schließlich, daß bei dieser Aufklärungsarbeit an der Holzschneidertätigkeit in Ulm kein neues Moment für die hervorragende Ulmer Holzschnittillustration gewonnen worden ist, insofern wir keinen der Arbeiter an unseren Holzschnitten mit einem der Ulmer Illustratoren zu identifizieren vermöchten. Nur in einigen Passionsdarstellungen Peters treten ein paar Köpfe auf, die sich unmittelbar an solche des Hauptillustrators des „Seelenwurzgarten" — der Zeichner ist auch an anderen Büchern tätig gewesen — anschließen — sonst bleiben die Beziehungen ganz minimal und nur sehr allgemein faßbar. Durch die immerhin unzweideutigen Ähnlichkeiten zwischen Typen Peters und dem Seelenwurzgartenillustrator erhalten wir wenigstens eine Stütze für die zeitliche Ansetzung des „Schmerzensmannes"; wir werden ihn in den Beginn der achtziger Jahre zu rücken haben. Es trennt also ungefähr das Jahr 1480 die ältere Konturengruppe von dem jüngeren, mit Schraffen und anderen nuancierenden Mitteln arbeitenden Kreis, der gegen das Jahrhundert-Ende im bedeutungslosen Handwerklichen verflacht.

Während die Forschungen Kristellers zur niederländischen und zur Ulmer Frage zu etwas ausführlicheren Betrachtungen Anlaß boten, ist es natürlich nicht möglich auf die vielen verstreuten Einzelnotizen des Verfassers näher einzugehen. Nur zu einigen wenigen Angaben möchte ich noch kurz Stellung nehmen. Ich gebe der Kürze halber bloß die laufende Nummer an:

45 und 51: Diese beiden Schnitte scheinen mir starke Beziehungen zueinander zu haben. Formale und technische Besonderheiten sind beiden gemeinsam. (Die Abbildungen auf der Taf. XVI ermöglichen die Nachprüfung meines Vorschlages, ohne daß ich Details gebe). Das ziemlich gleiche Format möchte an zwei Szenen aus einer Folge denken lassen. Für beide Werke könnten Kristellers interessante Beobachtungen zu 51 gelten. Die Bestimmung von 45 dürfte abzulehnen sein. Zu 51 noch eine Bemerkung: Um kein Mißverständnis hinsichtlich der Raumauffassung auf Schnitten dieser Epoche aufkommen zu lassen, ist es gut daraufhinzuweisen, daß die undurchsichtige Grundfarbe einen nach oben durch eine perspektivische Balkendecke abgeschlossenen Innenraum verbirgt[1]). Die schwarze silhouettierende Deckfarbe täuscht über die Absicht des Zeichners.

50: Diese „Geißelung" ist allerdings, wie Kristeller sagt, schwer unterzubringen. Ich neige dazu,

(1) Ob der nach niederländischem Vorbild gearbeitete Stephan-Emerich-Holzschnitt in München — von dem oben gesprochen wurde — auch, wie seine nächsten Verwandten, in Ulm entstand, muß ich unentschieden lassen. Herr Direktor Pallmann versagte mir die Nachprüfung des Blattes, indem er das monatelang wegen Umzugs geschlossene Kabinett auch kürzesten und ernsthaften Besuchen nicht öffnen zu können glaubt.

(1) Herr Direktor Friedländer gewährte in gütiger Weise die Abtrennung des Blattes vom Karton, worauf der zugestrichene Teil des Schnittes festgestellt werden konnte.

in ihr die Arbeit eines italienischen Holzschneiders zu erkennen, der bereits dem 16. Jahrhundert angehört. Dafür spricht Formales — Kristellers Bemerkung von der Laokoon-Haltung ist sehr treffend — und auch Technisches; letzteres kann nur am Original restlos erkannt werden.

60: Einen Zusammenhang dieser Kreuzigung mit 50 zu erkennen, geht nicht an. Das ausdrucksvolle Werk ist trotz seiner Derbheit ein wichtiges niederländisches Fragment. Es gehört eng zusammen mit der V. Ausgabe (nach Schreiber) der Apokalypse.

62: Dieser Kreuzigung haben wir ein niederländisches Original zugrunde zu legen, das derselben Stilgruppe angehörte wie 60. Ob das Pariser Blatt Bouchot 35 schon als Original im diesem Sinne zu nehmen ist oder — was mir eher scheint — auch bereits als Replik, muß ich im Augenblick unentschieden lassen.

63: Diese Kreuzigung weist auf Nürnberg; sie wirkt wie eine starke Reduktion Pleydenwurff-scher oder Wohlgemutscher Komposition. Auch leuchtet etwa der Zusammenhang mit der Wohlgemut benannten Handzeichnung der Budapester Nationalgalerie (Albertinawerk Nr. 341) sofort ein. Kristeller erwähnt, daß eine große Gruppe gleich illuminierter Schnitte existiert. Die meisten derselben scheinen mir auch die Nürnberger Herkunft zu erweisen, indem sie stark an Schnittillustrationen anklingen, als deren früheste ich nur den „Justinian" von 1475 hinstellen möchte und als noch wichtigere obere Grenze etwa die Arbeiten des „Passionale" von 1488 zu bezeichnen wären. Damit soll cum grano salis der Kreis angedeutet sein; die hierherein gehörigen einzelnen — zahlreichen — Schnitte sind unschwer zusammenzubringen. Aus dem Berliner Bande fallen u. a. Nr. 64, 66 und 67 in diese Schulübung.

73: Das „Jüngste Gericht" ist kein Einzelholzschnitt, sondern das letzte Bild des Blockbuches „Der Antichrist" und zwar der I. Ausgabe, Schreiber IV p. 217 u. 231. Diese Richtigstellung stammt von Herrn Professor Kristeller selbst, der mich bat sie an dieser Stelle zu verwerten.

186: Das Blatt wurde in der „Zeitschr. f. Bücherfreunde", XI. 9. 1907 von Schreiber veröffentlicht. Einige Textstellen sind von ihm anders gelesen worden. Gewarnt sei vor der großen Zinkätzung in „Primitive Holzschnitte, Einzelbilder des XV. Jahrhunderts" (Straßburg, Heitz), die offenbar nach der kleinen unscharfen Autotypie der Zeitschr. f. Bücherfreunde hergestellt ist und den Schnitt in grottesker Weise entstellt wiedergibt. —

Zum Schluß seien ein paar Druckfehler berichtigt:

S. 9, Zeile 14 von unten: der zitierte Band Heitz-Röttinger ist Band XXVI, nicht XXII.

S. 13. In der vorletzten Textzeile zu 51 ist die Nummer der „Geißelung" mit 44 statt 49 angegeben.

S. 16. In der drittletzten Zeile zum Text von 70 muß es statt (s. Nr. 154) heißen: (s. Nr. 158).

Erwin Rosenthal.

CURT GLASER, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München, F. Bruckmann. A. G. 1916. 8°. 317 S. 250 Abb. 8.50 M.

Die Versuche zusammenfassender Darstellung einzelner größerer Abschnitte der Kunstgeschichte mehren sich in erfreulicher Weise. Fast scheint es, als ob der durch den Krieg bedingte Abschnit der Weltgeschichte auch zu einer Rückschau auf die reiche, nur zu jäh unterbrochene Forschungsarbeit vor dieser Zeit einlade. Nicht immer sind solche Bestandaufnahmen so glücklich wie die, von der ich hier zu berichten habe. Glücklich sowohl hinsichtlich des Reichtums an Stoff als auch hinsichtlich seiner Beherrschung. Curt Glaser hat es mit außerordentlichem Geschick verstanden, die Richtlinien und Zielpunkte, die die Entwicklung der deutschen Tafelmalerei von deren Anfängen bis zu ihrer Blüte im Beginn des XVI. Jahrhunderts erkennen läßt, aus einer schier sinnverwirrenden Fülle von Einzelforschungen ungleichen Werts herauszuarbeiten und in einer knappen, klaren und eindringlichen Darstellung der weiteren und engeren Gemeinde der Kunstfreunde und Forscher zugänglich zu machen. Daß er dabei minder Wichtiges zurück drängen mußte, um den Zusammenhang und Aufbau desto fester und anschaulicher fügen zu können, wird jeder verstehen, der je eine ähnliche schwere Aufgabe sich gestellt. Sie verlangt einen kraftvollen Willen, der freilich nur aus sicherer Beherrschung des Stoffs und der Methode erwachsen kann.

Die Würdigung einer so gearteten Arbeit wird sich deshalb auch nicht an Einzelheiten klammern dürfen, sondern zunächst nur die Berechtigung der Einteilung und der ihr zugrunde liegenden Anschauungen zu prüfen haben. Der Verfasser selbst gesteht ein (S. 6), daß die zeitliche Gliederung des Stoffs mehr auf methodisch-praktischen Erwägungen als auf dem inneren Zwang der Tatsachen beruht; an anderer Stelle (S. 96) betont er, daß Stilstufen sich nicht mit Jahreszahlen gegeneinander abgrenzen lassen. Gleichwohl hat er das 15. Jahr-

hundert, dem die größere Hälfte seines Werkes und wohl auch die größere Liebe gewidmet ist, in fünf Zeitabschnitte zerlegt, von denen der erste die tastenden Versuche des 14. Jahrhunderts in Böhmen, am Niederrhein und in Niedersachsen in der Richtung der italienischen Trecentomalerei schildert, während der zweite die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, die wagemutigen Moser, Franke, die Westfalen und mittelrheinischen Maler bis 1440 behandelt. Hier beginnt in Erfindung und Ausgestaltung die Orientierung der deutschen Malerei nach dem Westen, insbesondere dem südfranzösisch-burgundischen Kunstkreis.

Die „vierziger Jahre" des Jahrhunderts, die den Inhalt des dritten Kapitels bilden, zeigen uns die deutschen Tafelmaler an der Arbeit, die vom Westen überkommenen Anregungen im Einzelnen technisch weiter durchzubilden und zu verarbeiten: Multscher, Witz, Conrad Laib, der Meister der Darmstädter Passion, Stephan Lochner treten auf den Plan. Die Beziehungen zum Flémaller, der immer mächtiger neben Jan Eyck und Roger emporwächst, werden in dankenswerter Weise erörtert. Das direkte Schulverhältnis der Kölner, Schwaben, Franken und Elsässer zu Dirk Bouts und seiner Werkstatt bis zur deutlichen Scheidung einzelner Lokalschulen bildet wieder einen neuen Abschnitt unter der Überschrift: Die Zeit nach der Jahrhundertmitte (S. 98 bis 129). „Die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts," ihr Werkstattbetrieb, wie er sich aus der zünftlerischen Verfestigung des deutschen Malhandwerks entwickelt, werden S. 130—188 an den Werken Martin Schongauers, des Hausbuchmeisters, des Bartholomäusmeisters und der späteren Kölner, — die man z. T. wie den Severiner und Sippenmeister lieber in das 16. Jahrhundert hinüber schieben möchte — ferner Wohlgemuts, Pachers, Zeitbloms, Strigels u. a. erläutert und mit Holbein d. ä., dem Glaser bereits in seiner Doktorschrift eine Sonderdarstellung gewidmet hat, abgeschlossen. Dann setzt das 16. Jahrhundert, die Zeit der Reife, die Zeit Dürers, Grünewalds, Altdorfers, Cranachs, Burgkmairs und Holbein d. J. ein, die der Verfasser in einem fortlaufenden Zuge behandelt. (S. 189—309), um in einem kurzen Schlußwort die Gründe anzudeuten, die ihn mit der Mitte des 16. Jahrhunderts seine Darstellung enden ließen.

Es könnte nach den trefflichen allgemeinen Darlegungen, die Tietze in seiner Methode der Kunstwissenschaft (S. 177 ff.) über die chronologische Einteilung der Kunstgeschichte gegeben hat, überflüssig erscheinen, Wert und Berechtigung solcher Zeitbegrenzungen näher zu erörtern, zumal Glaser fast in jedem Kapitel auf deren Willkür entschuldigend hinweist. Aber wenn ein so trefflich vorgebildeter und kenntnisreicher Schilderer der Entwicklung deutscher Malerei sich doch nicht der architektonischen Gliederung seines Stoffs ganz entschlagen mochte, wird immer wieder die Frage rege, ob diese lediglich als dekorativ oder konstruktiv zu gelten habe. Und das ist eine Frage, die zugleich die Grundsätze kunstgeschichtlicher Auffassung berührt, über die heute soviel gestritten wird. Glaser möchte, soweit ich erkennen kann, eine Kunstgeschichte an und für sich rein aus den Denkmälern und den durch sie verkörperten formalen Entwicklungsstufen aufbauen. Daß so etwas möglich ist hat er — wie andere auch — bewiesen. Ob aber die Überzeugungskraft und Anschaulichkeit einer für weitere Leserkreise bestimmten Darstellung nicht gewonnen hätte, wenn er den von der jüngeren Generation — meines Erachtens mit Unrecht — ganz verpönten, kulturhistorischen Hintergrund etwas ausführlicher behandelt hätte, muß dahin gestellt bleiben. Schließlich ist Stilwandel nur eine andere Ausdrucksform für Zeitwandel, und die psychologische Verknüpfung des künstlerischen Schaffensaktes mit den geistigen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen — ja gelegentlich auch den politischen — Gegebenheiten der Zeit, die seit Schnaases Tagen auf eine neue, wesentlich breitere Grundlage gestellt ist, wird Vielen das Verständnis der hier aufgerollten Probleme immer wieder erleichtern. Es sind keineswegs nur Begleitumstände, die den kunstgeschichtlichen Vorgang erläutern helfen, es sind vielmehr oft — und im weitesten Ausmaß gilt dies grade von der deutschen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts — die Grundbedingungen für diese oder jene Gestaltungsweise, die wir außerhalb der von der Umwelt doch nie völlig abgeschlossenen Künstlerwerkstatt zu suchen haben. Der Wille des Auftraggebers, seine Vorschriften, die Allgemeinbildung des Malers, die zünftlerische Einschränkung seiner Freiheit, seine Stellung in der gesellschaftlichen und geistigen Umgebung erklären so unendlich Vieles seiner Ausdrucksweise, daß man sie immer wieder zu berücksichtigen gezwungen ist, will man die Eigenkraft seines Schaffens richtig werten und damit zu dessen Eingliederung in die große Welt des Geschehens vorschreiten. — Aber auch eine rein beschreibende Darstellung des Formwandels wird durch die — wie Glaser zugibt — ebenfalls willkürliche Beschränkung auf ein technisches Sondergebiet, die Tafelmalerei, Abbruch erleiden. Das Fortlassen der Graphik insbesondere muß sich notwendigerweise als Mangel jeder Darstellung der zeichnenden Künste des 15. und 16. Jahrhunderts fühlbar machen,

ebenso wie im 14. Jahrhundert das Schicksal der Malerei in den Werkstätten der Wand-, Buch- und Glasmaler mehr noch als in denen der Tafelmaler entschieden wurde. Ebenso macht die Angliederung der Maler an den Betrieb der Altarschnitzer ein genaueres Eingehen auf die Plastik der Zeit unerläßlich, wenn man den bildplastischen Charakter namentlich der älteren Tafelbilder (s. S. 62) verstehen und erklären will.

Es ist bezeichnend, daß neuere Darstellungen den Ausdruck „Geschichte" fast ängstlich vermeiden; ich erinnere an Kristellers „Kupferstich und Holzschnitt", Friedländers „von Eyck bis Bruegel", Hamanns „Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts" u. a. m. Auch Glaser spricht in seinem Titel nur von „Zwei Jahrhunderten deutscher Malerei". Liegt in solcher Selbstbescheidung nicht das Eingeständnis, daß wir hinter der löblichen Absicht, die reiche Ernte der Forschung vorläufig zu bergen, den Wunsch nach ihrer restlosen Verarbeitung und vollen Nutzbarmachung einstweilen noch zurückstellen müssen? — Solche Erwägungen, die nur durch Darstellungen angeregt werden, die, wie die Glasers, den Gipfel alles kunsthistorischen Strebens trotz der Wolken und Nebel an seinem Fuß deutlich erkennen lassen, können nicht die Freude trüben, die man bei dem Emporschreiten an der Hand des Führers auf Schritt und Tritt empfindet. Nur ungern verzichte ich darauf, dem Verfasser im Einzelnen auf den Wegen durch das immer noch wilde Gestrüpp deutscher Kunstgeschichte zu folgen, das er bald vorsichtig auseinander biegt, an anderen Stellen keck durchhaut, um mit dem Eigenwillen, dessen kein Bergsteiger entraten kann, sich und uns dem Ziel näher zu bringen. Den Dank für eine Vielen so undankbar erscheinende Arbeit wird er selbst wohl am liebsten in der Versicherung finden, daß niemand in Zukunft an seinen Wegweisungen vorüber gehen darf, ohne in die Irre zu geraten.

Kaemmerer.

LA TOUR, der Pastellmaler Ludwigs XV. 89 Nachbildungen von Kunstwerken in St. Quentin. Herausgegeben von einem deutschen Reservekorps. 1917. Korpsverlagsbuchhandlung Bapaume. Im Buchhandel bei R. Piper & Co., Verlag, München.

Wenige Kilometer hinter jenem Stück der Westfront, wo am heißesten der Kampf zwischen Deutschlands und Frankreichs Söhnen tobt, ist dieses Buch entstanden, ein schönes Dokument friedlicher soldatischer Leistung, das, besser als alle Worte, der deutschen Wissenschaft das Zeugnis jener großartigen Objektivität ausstellt, um die uns die Feinde im stillen beneiden. Die Schätze des Musée La Tour in St. Quentin haben zu diesem Buche angeregt; 89 Reproduktionen von Werken La Tour's, die dieser Ruhmestempel des großen Pastellisten bewahrt, findet man hier in einem geschmackvoll ausgestatteten Bande vereinigt, in einer Art der Wiedergabe, die ausgezeichnet genannt werden darf; auch die farbigen Klischees sind vortrefflich herausgekommen und geben von dem zarten Farbenschimmer La Tourscher Originalarbeit eine hinreichende Vorstellung. Da man grundsätzlich verzichtet hat, über die Museumsbestände von St. Quentin hinauszugreifen, so dominiert numerisch in dem Tafelteil die Skizze stark über das ausgeführte Bild; denn was das Musée La Tour birgt, sind zumeist die „préparations" zu den ausgeführten Bildnissen, die sich zum großen Teil noch in französischem und englischem Privatbesitz verborgen halten. Diese flüchtig, mit genialer Hand hingeworfenen Abschriften der Natur zeigen die Kunst La Tours von ihrer intimsten und zugleich vielleicht von ihrer bewunderungswürdigsten Seite, weil sie das vibrierende Leben festhalten, und aus ihnen wahrhaft der Atem ihrer Zeit, der Ära Ludwigs XV., weht. Das genußsüchtige, frivole Frankreich von vor 1789 blickt aus diesen entzückenden Frauen, diesen galanten Kavalieren La Tours hervor, der gerade vom Schauplatz abtrat, als die ersten Gewitterzeichen der Revolution am Horizonte aufstiegen. Aber zur vollen Abrundung des Begriffes La Tour gehören doch andererseits auch die großen höfischen Repräsentationsbildnisse, von denen unser Band als einziges Spezimen das Doppelporträt der Dauphine und des Herzogs von Burgund zur Anschauung bringt. Die köstlichen Stücke aus Pariser Privatbesitz, wie die Bildnisse der Mme Massé, Etienne Perrinets, des M. Duval de L'Epinon usw. fehlen, und so bedarf es mindestens einer wichtigen Ergänzung nach dieser Richtung hin für alle, die sich eine abgerundete Vorstellung von dem Wesen La Tour'scher Kunst bilden wollen.

Die flott geschriebene, aus dem Vollen schöpfende Einführung Hermann Erhards gibt ein in knappen, sicheren Umrissen umschriebenes Bild von der historischen Stellung La Tours innerhalb seiner Zeit und eine feine Würdigung seiner Leistung. Aus derselben Feder stammen die biographischen Anmerkungen zu den Tafeln, die die Brücke zimmern von dem gegenständlichen Interesse zu einer rein künstlerischen Betrachtungsweise. Mit diesen biographischen Aperçus erfüllt

Erhard eine Forderung, die schon Maurice Tourneux — gelegentlich einer Besprechung des Werkes von Henri Lapauze, „Les Pastels de St. Quentin de La Tour au Musée de St.-Quentin“ in der Gazette des Beaux-Arts 1899, I — an den zukünftigen Verfasser eines übrigens immer noch nicht geschriebenen Oeuvrekataloges La Tour's gestellt hatte. H. Vollmer.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

IX., 7/8.

MAX J. FRIEDLAENDER: Ein neues Madonnenbild Jan Gossaerts. (3 Abb.)

FRITZ HOEBER: Zur Frage der Kleinsiedelungen in Deutschland.

ALFRED GOLD: Skandinavische Ausstellungen. (6 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XXXVIII, 184:

LEON RUZICKA: Ein Medaillon des Marcus Aurelius. (1 Abb.)

GEORG GALSTER: Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827 (Fortsetzung).

E. B.: Deutsches Notgeld 1916—1917.

L. v. L.: Neue Medaillen.

DIE PLASTIK.

VII, 1.

STEFAN STEINLEIN: Das trauervolle Schicksal der Kirchen Frankreichs. (8 Tafeln).

OUDE KUNST.

II, 6.

S. MOULIJN: De lithografische Prentkunst. II: De Lithografie in Holland. (9 Abb.)

J. H. C. DEELKEN: Oude meubeleerkunst op Ameland. II. (4 Abb.)

ELISABETH NEURDENBURG: Oud-Delftsch Aardewerk in het nederlandsch Museum te Amsterdam. II. (6 Abb.)

H. VAN HAASTERT: Een Jeugdwerk van Rubens? (2 Abb.)

G. J. BETTINK: Tijdelijke Tentoonstelling in't Frans Hals-Museum.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVIII, 7.

WILH. VON BODE: Eine neuerworbene Skizze aus dem Rubenskreise. (3 Abb.)

W. SCHUBART: Aus der Papyrussammlung: Ptolemaios Philopator und Dionysos. (1 Abb.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE

XVII., 2.

KARL LOHMEYER: Johann Christoph Sebastiani, der Meister des Koblenzer Stadthauses. (9 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXIX., 5/6:

V. CURT HABICHT: Probleme der niedersächsischen Kunstgeschichte.

FRANZ BOCK: Leonardofragen (Schluß).

NIKOS A. BEES: Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel (Fortsetzung).

KARL SIMON: Studien zur Alt-Frankfurter Malerei. (2 Abb.)

G. PAULI: Notiz zu der Deutung einer Handzeichnung Dürers.

DIE BILDENDEN KÜNSTE.

I, 3/4.

MAX EISLER: Oskar Laskes Graphik. (1 farb. Taf., 14 Abb.)

FELIX BRAUN: Ferdinand Brunner. (7 Abb.)

ELSA SPITZER: Die Keramiken der Helena Johnovà. (9 Abb.)

FRANZ SERVAES: Das Kurhotel der Zukunft. Ein Bauplan von Peter Behrens. (20 Abb.)

V. F.: Alfred Kellers Hotelprojekte für Dalmatien. (16 Abb.)

Dr. ING. STÜBBEN: Einheitliche Straßenarchitektur. (17 Abb.)

JULIUS LEISCHING: Unbekannte Jugendarbeiten Waldmüllers. (5 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVIII., 6.

PETER JESSEN: Reisestudien. V: Die Kunstschätze Japans. (15 Abb.)

FRITZ HOEBER: Peter Behrens Gartenstadt Lichtenberg bei Berlin, eine gute Lösung des Kleinwohnungsproblems. (17 Abb.)

XXVIII., 7.

OTTO PELKA: Beiträge zur Geschichte der Bernsteinkunst. (6 Abb.)

E. MEISSNER: Typenbildung und angewandte Kunst.

HUGO HILLIG: Kunstgewerbliche Symbolik; V. Symbolische Geräte und Abzeichen. (6 Abb.)

JUL. ZEITLER: Unser Schriftverständnis.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XX, 1/2:

EDMUND WILHELM BRAUN: Die Sammlung von Form-Uhren der Frau Dr. Gustav Bloch in Wien. (72 Abb.)

ROBERT SCHMIDT: Der Casseler Glasschneider Franz Gundelach. (9 Abb.)

LUDWIG VON BALDASS: Neuerwerbungen und Leihgaben in der österreichischen Staatsgalerie. (21 Abb.)

K. GIANNONI: Kriegergrab und Kriegerdenkmal. Die Ausstellung im österr. Museum. (15 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

1917, 1. Vierteljahrsheft.

ALTE KUNSTSCHMIEDEARBEITEN. (Aus der Sonderausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins. (46 Abb.)

DAS WERK.

IV., 3.

H. RÖTHLISBERGER: Die schweizerische Friedensmarke. (22 Abb.)

DAS NEUE POSTGEBÄUDE IN AARAU. (12 Abb).

OTTO LASIUS: Arnold Böcklins Versuche in enkaustischer Malerei (Schluß).

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

XXVIII., 6.

BOTHO GRAEF, Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwig von Hofmanns. (18 Abb.)

HANS TIETZE, Die Neuordnung der österreichischen Staatsgalerie. (10 Abb.)

C. HASSE, Philippe de Mazerolles, der Künstler des Froissart und seine Selbstbildnisse. (3 Abb.)

XXVIII, 7.

HANS WOLFF: Zeichnungen von Hans Thoma. (3 Taf., 11 Abb.)

MAX FRIEDEBERG: Über das „Konzert" im Palazzo Pitti. (2 Abb.)

GUSTAV GLÜCK: Der Bruder Jean Clouets. (3 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XV., 7.

MAX J. FRIEDLAENDER: Max Klingers Radierungen.

WILHELM WAETZOLDT: Das Tierstück. (1 Taf., 9 Abb.)

IGNAZ BETH: Moritz Melzer. (6 Abb.)

KARL SCHAEFER: Das Schabbelhaus in Lübeck. (9 Abb.)

KARL SCHEFFLER: Maria Slavona. (8 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XIII., 7.

JOSEF KULD: Die Jesuitenkirche in Mannheim und ihre Geschichte. (11 Abb.)

FRANZ KAUFFMANN: Die Memorienplatte der Familie von Eynatten in der Nikolauskapelle des Aachener Münsters. (1 Abb.)

DIE KUNST.

XVIII., Nr. 7, April 1917:

J. A. BERINGER: Hans Thoma-Graphik. (18 Abb.)

HANS THOMA: Wie ich dazu kam, Graphiker zu werden.

WILLI BURGER: Julius Hüther. (10 Abb.)

G. J. WOLF: Adolf Stäbli. (6 Abb.)

DIE RHEINLANDE.

XVII., Heft 2, Februar 1917.

KARL LOHMEYER: J. C. Sebastiani, der Meister des Koblenzer Stadthauses. (9 Abb.)

NEUE BÜCHER.....

ADOLPH DONATH: Psychologie des Kunstsammelns. Rich. C. Schmidt & Cie., Berlin 1917.

RUD. METZGER: Die dynamische Empfindung in der angewandten Kunst. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

A. PROUST: Eduard Manet. Bruno Cassirer, Berlin 1917.

X. Jahrgang, Heft 5.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Rijswijk, Z. H. Leeuwendaal-laan 61 / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, 434 West 120 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. Jacques Gautier, Die Wachtstube. (Nr. 235.)

Abb. 2. Jacques Gautier, Kardinal de Fleury. (Nr. 242.)

Zu: HANS WOLFGANG SINGER, DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

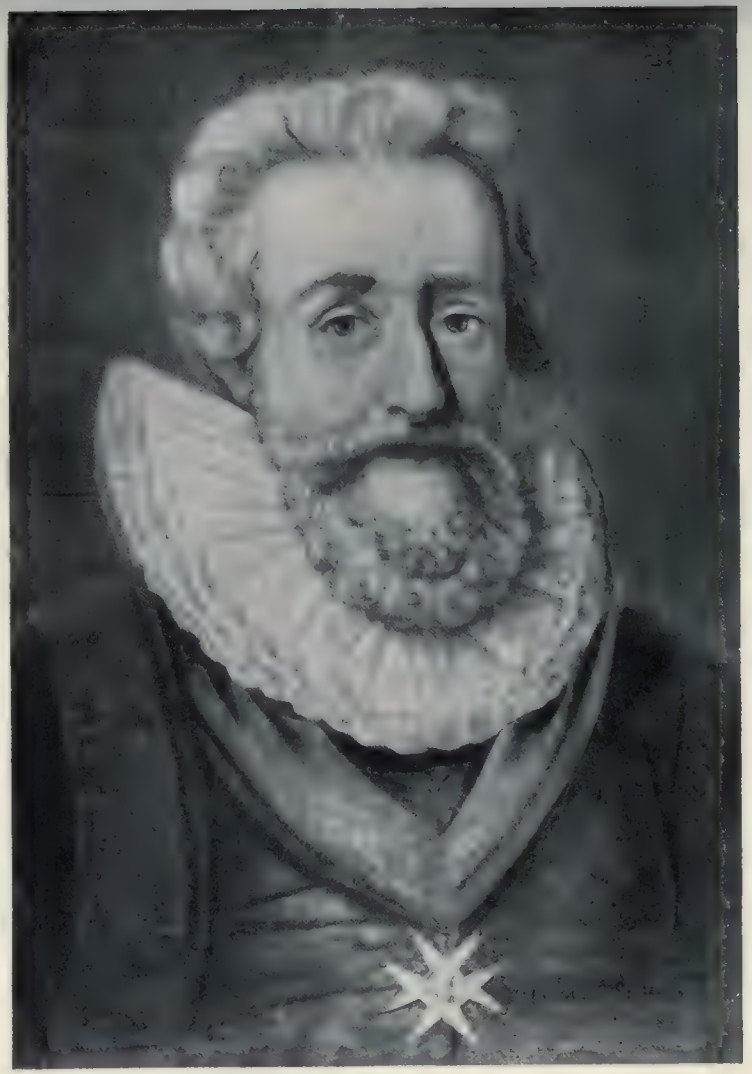


Abb. 3. Jacques Gautier, Henri IV. (Nr. 243.)

Abb. 4. Jacques Gautier, Louis XV. (Nr. 244)

Zu: HANS WOLFGANG SINGER, DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

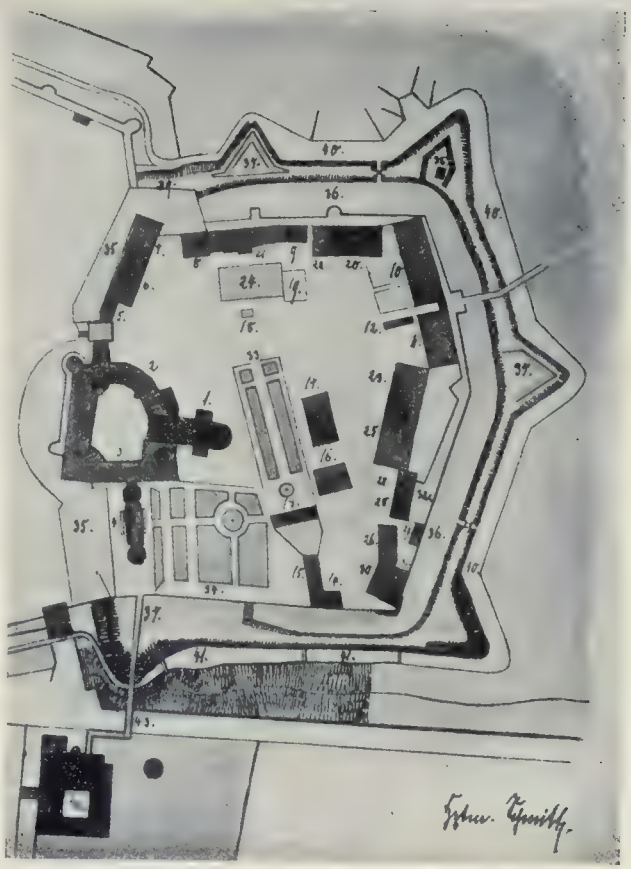


Abb. 1. Lageplan der Schloßkirche zu Mergentheim

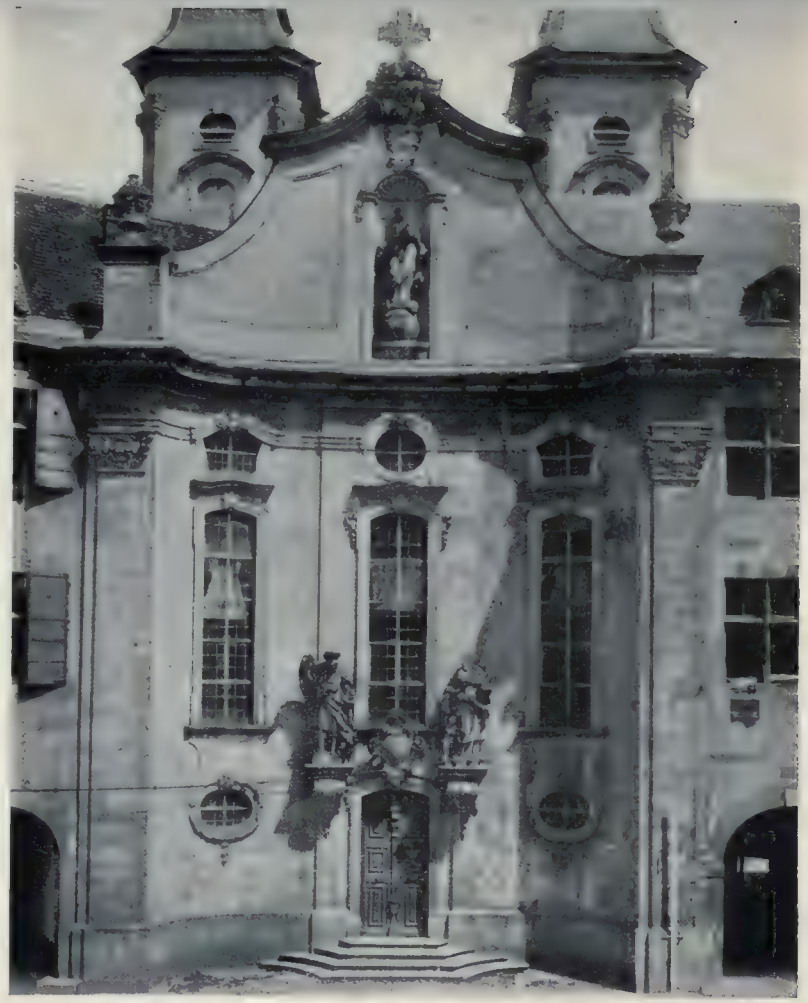


Abb. 3. Fassade der Schlosskirche zu Mergentheim

Zu: WILLY P. FUCHS, DIE DEUTSCHMEISTER-SCHLOSSKIRCHE ZU MERGENTHEIM UND IHRE BAUMEISTER

Abb. 4. Chorpartie der Schloßkirche zu Mergentheim

Abb. 5. Inneres der Schloßkirche zu Mergentheim

Zu: WILLY P. FUCHS, DIE DEUTSCHMEISTER-SCHLOSSKIRCHE ZU MERGENTHEIM UND IHRE BAUMEISTER

BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

Mit vierundzwanzig Abbildungen auf neun Tafeln

Von G. SUPKA-Budapest

Im Verlaufe von Untersuchungen über die Wanderung einzelner künstlerischen Motive im frühen Mittelalter ist es mir schon vor einiger Zeit aufgefallen, daß manche der buddhistischen Art entnommene Kunstformen selbst soweit wie Galliens Erde sich erweisen ließen. Ich verwies hierbei vor allem auf eine „spätantike" Steingruppe (Abb. 1), die um die Mitte des letzten Jahrhunderts neben der Straße, die zum großen Friedhofe von Saintes (Angoulème) führt, zum Vorschein kam, und zurzeit im Museum Saint-Germain aufbewahrt wird. Ich gebe die Beschreibung des Stückes dem Wortlaute Espérandieus[1]) folgend: „Auf der Vorderseite befindet sich, linker Hand, eine männliche Gottheit, mit untergeschlagenen Beinen, die in der Rechten ein „Torques", in der Linken einen Geldbeutel hält; der Kopf fehlt. Rechter Hand sitzt eine bekleidete Göttin; in der Rechten hält sie einen unbestimmbaren Gegenstand, „vielleicht einen Vogel" (Bertrand, L'autel de Saintes), in der Linken ein Füllhorn. Ihr zur Seite steht eine in kleinerem Maßstabe gehaltene Göttin, die — scheinbar — dieselben Attribute zur Hand hat. Laut G. Gassies[2]) handelt es sich hier wahrscheinlich um den gehörnten Gott — dieu cornu — und um die Terra Mater; die rechts stehende kleine Figur dürfte also wohl kaum anders als das Attribut der Muttererde zu deuten sein, womit man ihren Charakter als Mutter hervorzuheben gedachte."

Die in Abb. 2 gegenübergestellte Gruppe entstammt den neueren Ausgrabungen von Sahri-Bahlol[3]). Es handelt sich offensichtlich um ein, der graeco-buddhistischen Kunstart zugehörendes Werk, etwa aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., das links den Gott Kuwera, den Beherrscher des dem buddhistischen Gebiete nordwärts gelegenen Goldlandes (Altai?) und — unter dem Namen des Alakadeva — einen der nördlichen Apostel der buddhistischen Sage[4]), den Gott des Reichtums und König der Yaksha-Halbgötter oder Geister darstellt, dessen Darstellungen wir besonders in den buddhistischen Klöstern des Pendšab begegnen. Leider fehlen unserer Darstellung beide Hände, doch wissen wir aus anderen Exemplaren — so z. B. einem bacchischen Relief aus dem türko-buddhistischen Huviška-Kloster, das zurzeit im Mathura-Museum aufbewahrt wird (Abb. 3)[5]) — daß der König in der Linken durchwegs eine Geldbörse hält. Für das „Torques" in der Rechten der Gestalt von Saintes hingegen besitzen wir eben aus indo-iranischem Gebiete die besten Gegenstücke, wo die vergöttlichten Könige stets mit diesem Schwurringe, dem Zeichen der Machtvollkommenheit, dargestellt wurden. Ich möchte nur kurz auf die bekannten Felsenreliefs von Behistun und Nakš-i-Rustam verweisen, wo die Könige und Götter (Ahuramazda) stets solch eine Armilla zur Hand haben, wie wir solche auch aus dem Funde vom Oxusgebiete[6]), sowie dem zweiten

(1) Recueil Gén. des Bas-Reliefs de la Gaule Romaine, T. II., Aquitaine, S. 260 ff.
(2) Revue des études anc. IX, 1907, S. 364.
(3) Vinc. A. Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon, S. 99, 114 und 137, woher auch die Abbildung genommen ist.
(4) Kern, H., Der Buddhismus usw., deutsche Ausg., Leipzig 1884, II. Bd., S. 359.
(5) Smith, op. l., Fig. 81.
(6) Dalton, Archaeologia, Vol. 58, Part. I., S. 249.

Schatzfunde von Szilágy-Somlyó (Abb. 4)[1]) und auch aus Bronze in mehreren Exemplaren des Ungarischen Nationalmuseums kennen. Neben Kuwera sitzt seine Gemahlin, die Harîti, die Göttin der Fülle, des Kindersegens; bezeichnend ist die analoge Behandlung des Kleides an der Brust bei beiden Stücken; zur Betonung der Fruchtbarkeit sind bei beiden, sowohl dem indischen wie dem gallischen Exemplare, die Brüste offen gelassen. An die Stelle des Füllhorns tritt im indischen Beistücke das in Gallien nur symbolistisch bezeichnete Kind, das Merkmal der Mutterschaft, und die Darstellung hier ist noch durch mehrfache Wiederholung dieses Motives der Terra Mater belebt, wie wir dies z. B. auch bei der jungfräulichen Deipara aus dem Turfangebiete[2]) angewendet fanden. Über die Rolle der Muttererde in Zentralasien wird unten noch weiteres zu besprechen sein; hier möchte ich noch auf ein, dem Relief von Saintes womöglich noch näher stehendes Gegenstück der Doppeldarstellung aus Taχt-i-Bahi hinweisen[3]), wo unterhalb der beiden Gottheiten zwei Löwen (?) zur Darstellung kamen.

Wenn nun schon die Vorderseite des Reliefs von Saintes durch mannigfaltige Eigentümlichkeiten uns fremd auf gallo-römischem Boden anmutete (die Armilla, das Sitzen mit gekreuzten Beinen usw.), umso fremder stehen wir der hinteren Seite der Gruppe gegenüber (Abb. 5). In Sachen der Vorderseite mag ja noch geltend gemacht werden können, daß es sich um einen Zufall in der Analogie der Darstellungen aus Indien und Gallien handelte; die Figuren der hinteren Seite lassen nun aber keinen Zweifel mehr übrig, daß uns die Gruppe aus Saintes mitten hinein nach Asien führte. Die Beschreibung lautet nach Espérandieu: „In der Mitte der hinteren Seite sitzt mit gekreuzten Beinen ein gehörnter (?) Gott auf einem Postamente, das durch zwei Stierköpfe gehoben oder verziert ist; in der Rechten (?) hält er eine Geldbörse, in der Linken einen unbestimmbaren Gegenstand[4]), („eine Vase oder vielmehr irgendein Obst" — laut Bertrand, loc. cit.). Rechts auf einer durch einen Stierkopf gehaltenen Konsole steht ein nackter Mann (Herkules?), der in der Linken einen apfelähnlichen Gegenstand hält; die Rechte stemmt sich auf eine Keule. Laut Alexandre Bertrand wäre die sitzende Gestalt Geryon, die auf der Vorderseite durch Demeter und Kore, auf der hinteren aber durch seinen Besieger, den Herkules und irgendeine andere Gottheit begleitet wird. Die Frage bleibt sehr verworren."

Es erscheint wohl überflüssig, darauf hinzuweisen, wie das Motiv der mit untergeschlagenen Beinen sitzenden Gestalt in der buddhistischen Kunst heimisch ist[5]). Es könnte sich nur darum handeln, ob wir es mit der Gestalt des Buddha selbst, oder einer Boddhisattva zu tun haben. Diese Frage wird aber durch die beiderseitigen Begleiter beantwortet, die nur für die Gestalt des Çakya-Sohnes selbst in Anspruch genommen werden dürfte. Ich möchte hierzu nur beiläufig eine Parallele beistellen (Abb. 6)[6]), wo wir die charakteristische yogi-Stellung der Füße, sowie die beiden „attendants" (einen Mann und eine Frau) erkennen mögen. Eine — bei Smith ebenda B. dargestellte — Buddha-Gruppe zeigt uns den Königssohn mit der patta in der Linken und der Armilla in der Rechten. Der Typus wurde,

(1) Hampel, Altert. d. frühen Ma. in Ungarn, Bd. III, Taf. 28.
(2) Monum. Piot, Bd. XVII, Taf. XVIII.
(3) Annual Report of the Arch. Survey of India, Frontier Circle, for 1911—12, Peshawar 1913, S. 8, Fig. 2.
(4) Die Beschreibung ist hier offenbar verwechselt. Die Gestalt hält in der Rechten einen kelchartigen Gegenstand, in der Linken ein Schüsselchen, ähnlich der buddhistischen patta.
(5) Vgl. die Literatur hierzu: Reinach, Antiquités Nationales, S. 187.
(6) Smith, op. l., Taf. XXVII. D.

infolge des unten näher zu besprechenden buddhistischen Einflusses auf die Türken, Gemeingut Zentralasiens: wir finden ihn z. B. auf einem Steindenkmale der Altai-Türken der Orkhon-Gegend in As-Khete (Abb. 7)[1]), diesmal wohl — so man der Radloffschen Datierung folgt — aus dem 7. bis 8. Jahrhundert n. Chr. Die Nacktheit eines der Begleiter mag uns nicht wunder nehmen; kennen wir doch die Abart jener buddhistischen Mönche[2]), die den Griechen unter dem Namen von Gymnosophisten geläufig war und die ihre rituelle Nacktheit aus jenem Teile der Buddha-Legende herleitete, wo der Cakya-Sohn folgend zu den Mönchen sprach: „Wie es jetzt zu Jetavana regnet, so regnet es auch in den vier Weltteilen. Lasset eure Leiber naß regnen, denn dies ist die letzte große Regenwolke, welche sich über die vier Weltteile ausdehnt." Das Weib zur Rechten des Buddha ist offenbar die buddhistische Nonne, die bekanntlich dieselben Prâtimoksha-Regeln zu befolgen hatte, wie ihr männlicher Kollege; wir sehen deshalb in ihrer Hand das Attribut der Armut, den Almosenbecher. Bezüglich der als Subpedanea dienenden Tierköpfe wissen wir[3]), daß dieses Motiv den Buddha-Statuen der indischen Gupta-Periode geläufig war. Ich möchte mich in keine Deuteleien hinsichtlich der Ursachen einlassen, warum hier gerade Stierköpfe zur Anwendung kamen; ganz allgemein mag nur die bekannte Tatsache erwähnt werden, daß gemeinasiatischen Begriffen folgend der Stierkopf als Symbol des in Gestalt eines Stieres dargestellten Sternbildes des „großen Bären" gilt; wer nun auf diesem Symbole steht, ist zugleich Beherrscher des Himmels (Mithras, Jupiter Dolichenus usw.). Ob wir es vielleicht hier mit irgendeiner Erscheinung des Pantheons des niederen Hindu-Buddhismus zu tun haben, vermag ich nicht zu entscheiden.

Da wir es bei der Gruppe aus Saintes doch mit einer monumentalen, recht immobilen Darstellung zu tun haben, müssen wir die Frage als berechtigt anerkennen, wie es wohl ermöglicht wurde, daß solch buddhistisch-autochtone Motive ihren Weg bis nach Gallien hinein fanden. Zum Glück ist uns eine Reihe von portativen Bronzebildwerken aus Gallien erhalten geblieben, die — wenn sie einesteils die bezeichnenden Merkmale ihres Ursprunges bewahrten — zugleich auch einen Hinweis darauf enthalten, wie diese Stücke später für gallo-römische Zwecke adaptiert wurden. Héron de Villefosse[4]) veröffentlichte eine Reihe von Bronzestatuetten, die alle das gemeinsame Merkmal der yogi-Stellung der Füße, der „attitude buddhistique" aufweisen, und sämtlich auf französischem Boden ans Tageslicht kamen. Das Exemplar aus Buray (Abb. 8), im Arrondissement Seine-et-Oise, wurde um das Jahr 1845 im Flußbette der Juine gefunden. Es hat die Höhe von 42 cm, wovon gerade die Hälfte der Kopf mit dem Halse beansprucht, die andere Hälfte aber der ganz offensichtlich nicht hinzugehörende Körper mit den Füßen abgibt. Die Unzusammengehörigkeit der beiden Teile wurde dann von Héron de Villefosse auch auf Grund von technischen Untersuchungen bestätigt. Der Kopf ist offenbar die römisch-barbareske Darstellung eines Galliers (wenn auch hierfür nichts weiteres spricht, als das den Hals umgebende Torques). Das eine übriggebliebene Auge besteht aus einer in den Kopf befestigten Glaspaste; die hintere Hälfte der Calotte, sowie des Halses ist in der Vertikale der Ohren abnehmbar. Der Körper hat diese Eigentümlichkeit nicht aufzuweisen, sondern ist in Einem gegossen; leider sind die Arme abgebrochen. Die Muskelstruktur er-

(1) Radloff, Atlas d. Altert. d. Mongolei, St. Petersburg 1892, Taf. XV, 2.
(2) Kern, Der Buddhismus. I, S. 144, 182.
(3) Grünwedel-Burgess, Buddhis. Art, S. 142.
(4) Mémoires de la Société des Antiquaires de France, 1912, S. 243 ff.

innert uns lebhaft auf jene konventionelle Art der Behandlung, wie wir sie in Ostasien bis heute noch stets wiederfinden. Bezeichnend ist hierfür die typisierende Abrundung der Brustmuskeln und der Schulterblätter. Am auffallendsten ist aber die hieratische — trotz der Unbeholfenheit ganz charakteristische — Stellung der Füße, mit den Sohlen nach aufwärts, ein Motiv, das sich sonst eben nur in der buddhistischen Kunst nachweisen läßt. Ein Zufall ist hier — bei der Mehrzahl der Stücke aus gallischem Boden — ganz ausgeschlossen. Als Beispiel ziehe ich ein Stück aus dem J. 129 der Gupta-Periode (448 n. Chr.) heran (Abb. 9)[1]), also einem Stücke, das um nicht vieles später als die Statuette von Bouray entstanden sein mag. Wir stehen hier also einem Falle gegenüber, wo eine höchst wahrscheinlich aus Asien importierte Buddha-Statuette — aus irgendeiner Ursache — enthauptet und mit einem fremden römisch-provinzialen Kopfe versehen wurde, der ganz offensichtlich nicht im Verhältnisse des buddhistischen Torso, vielleicht sogar früher schon fertig war. Dieses Vorgehen stünde in spätantiker Zeit nicht vereinzelt da: wir haben ja sogar historische Dokumente dafür, daß im J. 324, bei Gründung von Neu-Rom, der Kopf einer aus Ilion hergeführten Helios-Statue abgebrochen und mit dem Konstantinshaupte ersetzt wurde. Bei derselben Gelegenheit wurden auch die Arme einer aus Kyzikos geraubten uralten Kybele-Statue gegen Himmel gedreht[2]), und die sie addossierenden beiden Löwen wurden ebenfalls abgebrochen.

Der Weg, den diese weitverschlagenen Denkmäler des Buddhismus nach Europa nahmen, konnte von zweierlei Arten sein. Es ist einmal der Wasserweg anzunehmen, derselbe, den — Rohdes Untersuchungen über den griechischen Roman folgend — Irans Märchen nach Massilien einschlugen, oder über den die Syrier, mit Umgehung Roms, das asiatische Christentum einführten. Der zwischen den Jahren 70 und 75 n. Chr. geschriebene Periplous des erythräischen Meeres kennt Indiens westliche Ufer aufs pünktlichste. Auch war dieser Seeweg im allgemeinen schneller und sicherer geworden, seitdem Hippalos sich aufs offene Meer getraute und mit Ausnützung der bekannten Monsun-Winde des Indischen Ozeans vom Golf von Aden geradeaus nach Indien steuerte. Ist also die Möglichkeit des Seeweges auch im entferntesten nicht auszuschließen, so mehren sich doch von Tag zu Tag jene Merkmale, die auf einen intensiven Gebrauch jenes Landweges deuten, der über die Erde des heutigen Ungarns, sowie über die eurasiatische Steppengegend bis zum Altai und bis zum nordwestlichen Indien führte und dem Austausche der Kulturgüter Vorschub leistete[3]). Der makedonische Großhändler Maes Titianos sandte — dem zwischen den Jahren 140 bis 150 n. Chr. geschriebenen Nachrichten des Marinus von Tyras (heute Akjerman in Südrußland) folgend — seine Reisenden aus dem Stützpunkte von Samarkand ausgehend bis in die alte Hauptstadt des chinesischen Reiches, Singanfu; wir kennen die Reihe von römischen Münzen, die hier zum Vorschein kamen. Auch kennen wir die Folge von römisch-kaiserlichen Goldstücken, die man an der Oxuslinie (dem heutigen Amudarja) fand. Wir wissen, daß an der Tricennalfeier des Kaisers Konstantinos vom J. 335 „eine Abordnung brauner Indier teilnahm, die samt ihren fremdartigen Tieren aufzogen"[4]). Wir wissen, daß in der Stupa Nr. 10 von Hidda bei Nâgara (heute Dšalalabâd) neben indischen Münzen auch Goldstücke der byzantinischen Kaiser

(1) Smith, History, Fig. 119.
(2) Zosym. II. 31.
(3) Hierzu vgl. jetzt: Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, Leipzig 1917.
(4) Eusebios, V. C. IV. 49.

Theodosius II. (408 bis 450), Markianos (450 bis 457) und Leo (457 bis 474) ans Tageslicht kamen, während es mir unlängst gelang[1]), eine Reihe von indischen Guptamünzen, Goldstücken der Hunnoi Kidaritai[2]) aus dem Pamir und solchen der sasanidisch-türkischen Herrschaft aus Badaχšan aus ungarländischen Funden zu agnoszieren. Alle diese Tatsachen deuteten schon auf einen bis nun ganz ungeahnt regen Verkehr zwischen Europa und Indien. Wenn auch auf diesen Münzen ein eigentlich buddhistischer Einfluß nicht zu vermerken war — das Gemeinsame ihrer Reversseiten ist immer die Darstellung der zentralasiatischen Mutter-Erde: bald in der antikisierenden Form der Demeter mit dem Füllhorne, bald als die Lakšmi, bald als die türkisch-iranische Ardokšo —, so ließen sich hinwieder auf dem, durch die Inschriften nunmehr als alttürkisch charakterisierten Funde von Nagyszentmiklós (im ungarischen Komitate Torontál)[3]), ganz deutlich die Spuren des Buddhismus verfolgen. Wir haben es hier bekanntlich (Abb. 10) mit der Darstellung der Garuḍa-Vogels zu tun, der eine Nâgî in den Krallen hält[4]), wie sie in den Legenden der buddhistischen Literatur recht häufig ist und sich auch monumental in der Gandhârakunst belegen läßt. Ich bringe hierzu zwei Reliefs aus dem Kloster von Sanghao bei (Abb. 11 und 12)[5]), dessen Gründer der türkische (turuška)[6]) Fürst Kaniška, eine der hervorragendsten Gestalten und der dritte Begründer des Buddhismus, im J. 78 nach Chr. war.

Bei dem engen Verhältnisse, das das Alttürkentum mit dem Buddhismus verband, ist es gar nicht zu verwundern, wenn die gegen Westen vordringenden Vorstöße dieses ethnischen Komplexes, die hier unter den verschiedenen clan-Benennungen von Hunnen, Awaren, Bolgaren und Magyaren erscheinen, zugleich auch Elemente jener Religion mit sich brachten, deren Oberherren und Behüter Jahrhunderte hindurch rings um die Pamirgegend herum sie waren. In einer binnen kurzem zu erscheinenden Arbeit, worin ich an die ethnische und künstlerische Fixierung des Schatzes von Nagyszentmiklós auf das Alttürkentum des Gandhâragebietes herangehe, werde ich — zugleich mit der Herleitung des alttürkischen Alphabetes aus der monumentalen Brāhmī der nach-Açokaschen Zeit — mich des näheren auf jene vielfachen kulturellen Beziehungen einzulassen haben, die das Alttürkentum im indoiranischen Gebiete vom Süden her umwoben. Diesmal möchte ich nur eine, allerdings ganz wichtige Flaggenfrage berühren: die Frage nach dem Šamanentum der zentralasiatischen Völker. Es ist eine der sogenannten repräsentativen Fragen, da durch ihre richtige Lösung wir zugleich den weitesten Einblick in das Seelenleben dieser Völker und in die Beeinflussung dieses Seelenlebens gewinnen. Es muß nun vorausgesetzt werden, daß eben diese Frage bis nun im großen und ganzen unrichtig angefaßt wurde. Diese κατ' ἐξοχήν-Erscheinung der alttürkischen Völker wurde als etwas, diesen Völkern autochton Inneliegendes aufgefaßt, ja die meisten der Werke, die über diese Frage handelten, taten nicht einmal den Versuch, den Anfängen des Šamanentums nachzugehen[7]).

(1) Archaeologiai Értesitö 1915, deutscher Auszug, S. 33—44, Taf. 35.
(2) Priskos Rhetor in der Müllerschen Ausgabe: 102, 25; 105, 31; 106, 33; 109, 41.
(3) Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1915, S. 13—24, Taf. 6, 7.
(4) Vgl. Grünwedel, Buddhistische Kunst, Berlin 1900, S. 103. Hiergegen aber Karabaćek, in dem Anzeiger Nr. III der Kais. Akad. d. W. in Wien, vom 19. Januar 1916.
(5) Smith, History, Fig. 70 und 70a.
(6) Für die Identifizierung von türk und turuška vgl. Franke, Beiträge aus chines. Quellen zur Kenntnis der Türkvölker usw. Berlin 1904, S. 42, 45, 60 ff.; dann Kern, Der Buddhismus II, S. 448.
(7) Vgl. z. B. Sebestyén, A regösök (die Sänger), Budapest 1902, S. 466 ff., sowie die dort S. 470 f. angegebene Literatur.

Der Name des zentralasiatischen Zauberers ist — und dies muß stets vor Augen behalten werden — die Pāli-Form („śamana") der Sanskrit-Benennung des buddhistischen Mönches „çramana"[1]). Diese Sanskrit-Form lebte noch lange auf türkischem Gebiete[2]); auch in der tuχarischen Sprache ist Šaman die Benennung der buddhistischen Mönche[3]). Ja, der Zusammenhang des Wortes mit dem Alttürkentum wurde so intensiv empfunden, daß gerade zurzeit der alttürkischen Kušāna-Dynastie der Name ganz einfach zur Bezeichnung der buddhistischen Türken verwendet wurde. Sebēos, der Verfasser der Geschichte des Kaisers Herakleios, erwähnt sie folgend: „Da erbaten die Könige der Kušank sich Hilfe bei dem großen Χakan, dem Könige der Nordgegenden. Und es kam eine Heeresmacht von 30 Myriaden zu ihrer Hilfe, sie überschritten den Fluß, welcher Wehrot heißt, welcher aus dem Lande Turkastan entspringt, und das Land Evilat, Dionos ep'esteajk (*Διονύσου ἐφέσια*), die Buddhisten (Šamn) und Brahmanen (Bramn) umfließt und in Indien mündet[4])". Ps. Moses von Χorene, der etwa um 740 n. Chr. schreibende Geograph hinwieder: „Und Ptlomēos zeigt, daß es 7 Flüsse gibt mit eigenen Namen, die vereinigt Pison heißen, bei den Gymnosophisten .... Und die Perser nennen sie das Volk Šamn und Bramn[5])". Der erste Schriftsteller, der der Šamanen Erwähnung tut, und sie im Gebiete der Kušana, in Baktrien unter dem Namen der *Σαμαναῖοι* kennt, ist Clemens von Alexandrien[6]), der sie mit den ägyptischen Priestern, mit den Chaldäern der Assyrer, mit den Druiden der Gallier, mit den persischen Magiern und den indischen Gymnosophisten gleich stellt, und hierin offensichtlich dem jüdischen Neoplatoniker Philon folgt. Wir wissen nun, daß Baktrien etwa um das Jahr 200 v. Chr. zum Reichsgebiete des Kušana-Zweiges Yüe-chi, also der Chioniten, mit anderem Namen der Ephthaliten w. s. der weißen Hunnen wurde[7]). Baktra selbst war zurzeit der Groß-Geten (ta-yüe-chi oder tuχara) zum Brennpunkte und zur geistigen Zentrale jenes Buddhismus geworden, das sich vom Hindu-Kuš nordwärts verbreitete; nach Niedergang dieser Herrschaft aber übernehmen die buddhistischen Mönche selbst die Herrschaft über die Stadt Balχ[8]) und ihr Abt, der Barmak, wird zugleich zum Fürsten des Reiches. Es mag etwa dieselbe Sache gewesen sein, wie in Kašmir, wo der Brahmane Kallar, der Minister des letzten Šahi aus der tibetanischen Dynastie, nach dessen gewaltsamen Tode unter dem Namen eines Šam-Karawarman zum König und gesalbten Šaman von Kašmir (883 bis 901) wurde[9]). Etwa gleichzeitig spielt sich auch ein ähnliches Ereignis (874) in der Provinz von Mawarānnahr ab, wo Ahmed, der Enkel eines Šamanenmönches die Dynastie der Šamaniden begründet.

Die Zusammenhänge der zentralasiatischen Türkvölker mit dem Buddhismus er-

(1) Stübe, Die Reiche der Indogermanen in Asien usw. Berlin 1910, S. 438; Marquart, Ērānšahr, S. 90.
(2) Stein, Ancient Khotan, S. 68.
(3) Rev. Arch. 1912, S. 174.
(4) Marquart, op. l., S. 148; vgl. hierzu die Stelle der ungarischen Landeschronik in der Wiener Bilderhandschrift über die „terra Euilat" als Ursprungsort der Magyaren und Hunnen; Kuun, Relat. Hung. etc. Kolozsvár 1893, II. S. 97.
(5) Marquart, ebenda.
(6) Stromata (ed. Dindorf II, S. 59—60).
(7) Vgl. für den Unterschied von „weiß" und „schwarz" bei den ethnischen Benennungen Zentralasiens: Kutschera, Die Chasaren, Wien 1910, S. 111. — Zum Datum vgl. Schultz, Arved, Die Pamirtadschik, Gießen 1914, S. 11.
(8) Beiläufig ist zu erwähnen, daß dieser Name selbst türkischen Ursprungs ist (Vámbéry, Noten usw., S. 7).
(9) Stein, Zur Geschichte der Çáhi's von Kabul. Festgruß für Roth, 1893, S. 200.

geben natürlicherweise ein ungemein reiches Tatsachenmaterial, selbst gemeinasiatische rituelle Gepflogenheiten, wie z. B. das Roßopfer, das ja mit dem eigentlichen Buddhismus nichts zu tun hat, das aber mit zu den vedischen Opferriten gehört und bis in die buddhistischen Zeiten im Schwange blieb[1]), ist — in seiner Übernahme der alttürkischen Völker — nur durch das Dazwischenkommen des niederen, volkstümlichen Buddhismus zu erklären; wie gesagt, beabsichtige ich diesmal nur Belege für die buddhistische Herkunft des türkisch-tatarisch-mongolischen Šamanenwesens zu erbringen. Außer den literarischen Belegen gelang es mir aber auch nunmehr eine Reihe von archeologischen Tatsachen heranzuholen, die zur Identifikation der Šamane der Völkerwanderungszeit und jener des Buddhismus dienen. Ich muß hierbei kurz auf die Gepflogenheiten und Regeln der buddhistischen Šamane Bezug nehmen[2]). Der Šamane des Buddhismus ist eigentlich ein wandernder Asket, der wohl die mönchischen Gepflogenheiten übernahm, sich aber in einigen Zügen vom eigentlichen Çakya-Sohne unterscheidet. Es lassen sich an ihm einige iranische Züge erkennen, so z. B., daß er die Haare nach Art der Agnikas oder Feueranbeter, in Flechten trägt, gegenüber den Kahlköpfen der Buddhisten. Diese iranischen Asketen mußten aber eine Vorzugsstellung besitzen, da sie ohne Probezeit in die Reihe der buddhistischen Šamane aufgenommen werden konnten. Auch sonst war der Stand der Śamanen ein vor den anderen Mönchen ausgezeichneter, da ja Buddhas Sohn, Báhula selbst unter die Šamanenjünger ging. Dadurch, daß sie gehalten waren die Sternbilder gut zu kennen, errangen sie sich an den Höfen der Fürsten die ersten Stellen von Ratgebern; wir wissen z. B. daß der sonst dem Buddhismus nicht sehr geneigte Fürst Çri-Harša von Kašmir, dieser „Türk von einem Harša", wie sich der Chronikenschreiber ausdrückt, sämtliche buddhistische Heiligtümer niederreißen lies, aber auf die Bitten eines Sängers und eines Šamanes, zwei berühmte Buddhabilder verschonen ließ. Der Asket, der — etwa drei Monate im Jahre, die sogen. stille Zeit, abgerechnet — sonst das ganze Jahr über zu wandern verpflichtet war, schlug während dieser Zeit seinen Aufenthaltsort an Hügeln, wo Leichen verbrannt wurden (kulya), oder am Fuße irgend eines Baumes auf, nur selten gestattete er sich den Luxus einer Hütte (guhâ) oder eines kleinen Erdloches (kuṭi). Sein Heiligtum, wenn er sich solches zu bauen vergönnte, hatte gewöhnlich die Form eines Garuḍa-Vogels, während die Fahnenwimpeln ringsum mit der Gestalt des Haṃsa, des dem Brahma heiligen Vogels und Sinnbildes der Sonne, der vielleicht am nächsten dem Phönix entspricht, verziert waren. Es ist ihm zur Bekleidung — eine Frage, die augenscheinlich zu den wichtigsten Agenden des alljährlichen Konvents gehörte — der Gebrauch von lohfarbenem Filze (namata) vorgeschrieben, wovon er drei Kleider (kaṭhina) am Körper tragen mußte[3]). Er lebte während seiner Wanderzeit in der Wildnis, nährte sich von Wurzeln und Früchten und übte sich in der Askese. Kam er mit Menschen zusammen, so mußte er seinen Lebensunterhalt durch wortloses Betteln mit der Almosenschale verschaffen, weshalb er dieses Ausrüstungsstück, nach Muster des Herrn, stets am Gürtel trug[4]). Es wird sogar von einer Art von Asketen Erwähnung getan, die —

(1) Stübe, Die Reiche der Indogermanen in Asien usw. Berlin 1910, S. 376.

(2) Vgl. für das Folgende: Kern, Der Buddhismus, deutsche Ausg. Leipzig 1884, bes. den II. Bd. sowie Rhys Davids, Der Buddhismus, Reclam-Ausgabe, Nr. 3941—2, S. 207 ff.

(3) Die dreifache Bekleidung, die im Süden gelb, im Norden rot war, bestand aus einem Unter-, einem Obergewand, einer Kutte und einer Mütze.

(4) Solche symbolistische Pattas möchte ich in den Hängeschalen der Funde von Nagyszentmiklós und Szilágysomlyó erkennen, bei welch' letzteren selbst die Flickstellen — durch Anbringung der sonst ganz sinnlosen Dreieckbeschläge — angedeutet erscheinen. (Vgl. Hampel, Altert. I, S. 152).

im Anklange an gewisse šivaitische Riten — für ihren Bettelnapf menschliche Schädel verwendeten; sonst war es Regel geworden, daß dieser wichtigste Behelf mindenstens an fünf Stellen geflickt sei[1]). Nach dem Morgengebete war es die erste Aufgabe der Mönche, sich nach der Gepflogenheit der Brahmanen, die Zähne zu putzen, weshalb sie stets Nadeln als Zahnstocher in einem Täschchen mit sich führten, um einen übelriechenden Atem zu vermeiden. Der Gebrauch solcher Zahnstocher (danta kâšṭha)[2]), die an einem Ende flach geklopft sein mußten, war in Indien allgemein, und ist von dort durch die Buddhisten in andere Länder verpflanzt worden. Der Zahnstocher war das einzige Objekt, das er — außer filtriertem Wasser — nach dem Mittagessen in den Mund führen durfte; aber auch vor dem Mittagessen durfte er dieses Werkzeug in Gebrauch nehmen, nur war während dieser Manipulation, ebenso wie bei anderen rituellen Handlungen, das leise Hermurmeln von Versen und Sprüchen vorgeschrieben, wie denn überhaupt das stille Hersagen von heiligen Worten, besonders in dem, dem Mystizismus immer mehr zuneigendem nördlichen Buddhismus, unaufhaltsam über Hand nahm. Nach Vollzug dieser rituellen Vorschrift war das zweitwichtigste Geschäft des Mönches „nach der Regel der Šamane" ein Feuer anzulegen, um auf demselben die Morgen- und Abenddarbringung zu opfern; zu diesem Zwecke pflegte er auch in dem Gürteltäschchen stets ein Feuerzeug mitzuführen. Die nächste Pflicht des Eremiten, die die buddhistischen Regeln nie genügend einzuschärfen vermögen, ist das Seihen des zum Tageskonsume benötigten Wassers. Da nämlich von den vier Hauptsünden die dritte das Töten von Lebewesen ist, das also durch keine Beichte gutgemacht werden kann; da aber auch schon für die mutwillige oder ungewollte[3]) Beschädigung irgend eines Geschöpfes schwere Buße vorgeschrieben war (weshalb sich der Šamane ja auch fern von jedem Kampfgetümmel halten mußte)[4]), so war auch das Trinken von unfiltriertem Wasser, worin sich event. unvermerkt Tierchen befunden haben konnten, eine große Sünde. Dieshalb war der Šamane auch verpflichtet einen Wasserseiher am Gürtel mit sich zu führen, der ebenso, wie seine anderen Utensilien aus den verschiedensten Materialien, nur aus keinen tierischen Produkten[5]) (Bein, Horn usw.) verfertigt sein durfte[6]), und den er ebenso, wie seine anderen rituellen Objekte (Gürtel, Nadeltasche, Schale, Fächer usw.) sichtbar tragen mußte, da das Verstecken und Verheimlichen dieser Zubehöre ebenfalls als Sünde angerechnet wurde und gebeichtet werden mußte[7]); eine Ausnahme bestand

(1) Eine besondere Verehrung genoß Buddhas Almosenschale in der Hauptstadt des türkischen Buddhismus, in Pešawar.

(2) Für die Rolle des Zahnstochers in Açoka's Leben, der — der Legende folgend — durch einen Šamanenjüngling zum Buddhismus bekehrt wurde, vgl. Kern, op. l. II, 371.

(3) Buddhas Ausspruch lautet: „Wer unwissend ein lebendes Wesen tötet, begeht eine große Sünde."

(4) Vgl. die Geschichte über das Verhalten der Šamane der Bolgaren während der Schlacht an den Zurta, bei Zonaras, Bonner Ausg. II, S. 55, und Kedrenos, Bonner Ausg. I, S. 358.

(5) Das Tragen eines Fächers aus Elfenbein galt als Ketzerei. Kern II, 471.

(6) Der Name dieses Seihlöffels ist „surwa"; Zeichnungen von solchen gibt Birdwood, Industrial Arts of India, London 1880, Pl. O. 2.

(7) Die Art des Tragens ist — außer an den Kamennijja Babis (vgl. unten, S. 227) — auch in der Wandmalereien aus dem Turfangebiet sehr gut zu beobachten (vgl. Grünwedel, Altbuddhist. Kultstätten, S. 207 u. 335). Sie sind zugleich monumentale Belege dafür, woher die sogen. Taschenbleche der ungarländischen Funde (vgl. z. B. hier, Abb. 19) herzuleiten sind. Vgl. übrigens solche Mönchsgürtel im Münchn. Jahrb. d. bild. Künste, 1913, S. 229 f., wo auch buddhistische Mönche mit Almosenschalen abgebildet sind (ebda., S. 234).

nur für den Almosentopf, den er event. auch in einer Tasche (thavika) bei sich führen durfte. Die Mönche durften auch einen Fächer gebrauchen, und zwar um nicht in das Gesicht von Frauen, besonders der Nonnen schauen zu müssen; dann war es erlaubt ein als Fächer gebrauchtes Palmenblatt, ferner Fliegenwedel aus einer Pfauenfeder bestehend, oder verfertigt aus der Wurzel von Andropogon muricatus oder Bast zu verwenden. Das Fächertragen wurde soweit für die buddhistischen Mönche bezeichnend, daß man sie vom Namen der Palmyrapalme (Tâla) kurzweg auch Tâlapoins nannte.

Außer den bisher genannten Utensilien gehörte dann noch ein Messer und eine Bartzange (w. s. später eine Schere) zum Rüstzeuge des wandernden Asketen, das letztere umso eher, da es rituelle Vorschrift war, das Barthaar nicht über zwei Zoll wachsen zu lassen, ja alle 14 Tage zu stutzen. Dann ist der Rosenkranz ein Gegenstand, den man bei den Buddhisten zu schätzen weiß. Er ist für den Mönch unentbehrlich, wenn er sich in Samâdhi vertieft, „um sich zu den ätherischen Gefilden hoch über das irdische Gewimmel zu erheben, denn tatsächlich besteht die Samâdhi in der stillen Wiederholung von bestimmten Sprüchen. Um die Fortschritte, die man in solch einer philosophischen Übung macht, mit wissenschaftlicher Sicherheit zu bestimmen, ist der Rosenkranz von großem Nutzen". Ein wichtiges Abzeichen des nördlichen Asketen und Mönches ist der Szepter, der auch als Zauberstab dient, der vajra; es ist eigentlich der Donnerkeil, die Waffe Indras. „Die südlichen Buddhisten machen von diesem heidnischen Zeug keinen Gebrauch". Um so größere Rolle spielten sie aber bei den nördlichen Buddhisten, wo, wie z. B. in Nepal die buddhistischen Priester einfach vajrâcârya, „Meister des Zauberstabes" hießen. Es hängt das aufs engste mit der Zweiteilung des buddhistischen Kanons in den „kleinen" und den „großen Wagen" zusammen, wovon der erstere das ursprüngliche System in möglicher Reinheit erhielt, während der letztere (Mahayana) immer mehr durch fremde, dem Zauberkult fröhnende Einflüsse überwuchert wurde. Schon unter Kaniškas Herrschaft blühte die Mahayana auf, deren Kanon von etwa 100 bis 400 n. Chr. die Alleinherrschaft sich errang, aber schon zu dieser Zeit gänzlich dem Çivaismus anheim fiel und durch diesen Kult eigentlich zur Höhe kam und genährt wurde. Buddhas Bild fing an zu verblassen, dafür kam hier im Norden einer seiner legendären Apostel Mahadewa (der große Gott) in Mode, der eigentlich nur ein Beiname des Çiwa war, während Buddhas Gestalt sich mit jener des Višnu vermengte; Mahadewa wurde denn auch durch die südlichen Buddhisten als Ketzer erklärt. Sprüche, Zaubersprüche, gemurmelte Gebete wurden immer mehr zum Inhalte und zur Essenz der Mahayana, die bald einzig und allein als religiöse Werte angesehen wurden. Das Spiel der Zahlen (besonders der siebener Zahl), die in je größerer Anzahl hergesagten Gebetsformeln (Gebetsmühlen) überwucherten jede geistige Regung, bis endlich das ganze System in dem, auf dem Tantra (Lehrbuch der Zauberkunst) fußenden Tantrismus verflachte, der im Norden mehr buddhistische, im Süden mehr urindische Formen bewahrte[1]). Der tantristische Šamane hatte nur mehr ein Lebensziel, seine verschiedenen Siddhis (Zauberkräfte) zu erlangen und zu erhalten, die da sind: Geisterbeschwörung, langes Leben, Unsterblichkeitstrank, Schatzgräberei, Zauberei durch Heraufbeschwören von Phantomen, die Kunst Gold zu machen, Verwandelung von Schmutz in Gold, der Stein der Weisen. Diese achterlei Siddhis wurden noch hie und da ergänzt durch

(1) Vgl. hierzu Grünwedels ausgezeichneten „Führer durch die Lamaistische Sammlung des Fürsten Uchtomsky". Leipzig 1900.

das Vermögen, sich so schnell wie der Gedanke bewegen zu können, Unverletzlichkeit, Unsichtbarkeit und das Lebenselixier. Jedes Siddhi stand unter dem Protektorate eines besonderen Boddhisattwa, und mit der Zeit bildete sich die Lehre von der Zauberkunst ganz „wissenschaftlich" aus; sie wurde uns durch den tibetaner Târanâtha überliefert. Der Tantrismus ging letzten Endes so ziemlich auf den, den buddhistischen Lehren von der Armut streng entgegengesetzten Vermögenserwerb aus. Man ging von Stellen der hl. Schrift aus, in denen ganz offen Fälle von Freigebigkeit der Mönche und Nonnen behandelt waren, die ganz unmöglich gewesen wären, wenn es nur Leute gewesen sind, die außer den acht notwendigen Dingen und einigen anderen unbedeutenden Gegenständen nicht auch anderes Vermögen besessen hätten. Dann berief man sich auch — mit einer reservatio mentalis — auf den § 84 der 92 Bußeparagraphen, worin erklärt wird: „Im Falle der Mönch ein Juwel oder etwas wertvolles im Klosterhofe oder im Brüderhause aufrafft oder aufraffen läßt, muß er es aufbewahren; so ist im gegebenen Falle die gehörige Form". Es kam soweit, daß die Vṛiji-Söhne genannte Mönchssekte ganz offen eine kupferne Schale mitten in den Kreis der Geistlichen stellte und laut die Laien anrief: „Gebet etwas, liebe Freunde, für die Kongregation, und wäre es nur ein Kâršâpana, ein Halber, ein Viertel oder ein Sechszehntel. Es soll zum Nutzen der Kongregation dienen". Hierdurch waren die Mitglieder der Orden vor Mangel geschützt; ja, einige von ihnen „erfreuten sich sogar der bestrickenden Macht, die der Reichtum verleiht, einer Macht, die in solch schneidendem Gegensatze zu allen Grundsätzen ihrer Religion und den Vorschriften steht, welche ihr Lehrer zur Erlangung geistiger Vervollkommnung niedergelegt hat; diese Mitglieder sind häufig träge und nicht selten geizig", „entfalten einen Luxus in bezug auf Kleidung oder dem Pomp und unterliegen dem Hochmute eines ritualistischen Firlefanzes"[1]). Das ganze System dieses verderbten Buddhismus ging eben von dem Zentralgebiete des türkischen Buddhismus, von Pešawar im Pendšab aus, wo der Begründer des Tantrismus, ein einflußreicher Mönch, namens Asanga lebte. „Er unternahm es mit großer Geschicklichkeit den Teufelskultus des niederen Brahmanismus mit dem Buddhismus zu versöhnen, indem er eine Anzahl Götter oder Teufel (in dieser Zeit mußte sich die Begriffsumbildung im dewa vollziehen), welche dem Çiwakultus angehörten, in dem niederen Himmel des damals herrschenden Buddhismus unterbrachte. So ermöglichte er es den halbbekehrten und rohen Stämmen Ostirans und der Steppen, Buddhisten zu bleiben, während sie an Altären, die ihnen mehr geistesverwandt waren, Opfer, ja selbst blutige Opfer darbringen konnten, während ihr Glauben durchaus in dem Bestreben aufging, magische Kräfte (siddhi) durch Zauberformeln (Dhārani) und magische Kreise (Mandala) zu erwerben". Dieser Glaube an mystische Zauberei und Zauberformeln wirkte auch auf den reinen Buddhismus zurück, für die zentralasiatischen Horden aber stellte er die einzige Glaubensmöglichkeit dar; ihre Denkmäler finden wir in Überzahl unter den Darstellungen auf den Silberschüsseln, die Smirnow in seiner Argenterie Orientale aus dem asiatischen Rußlande zusammenbrachte. So kam es, daß der ursprünglich buddhistische Šamane bei seinem Morgen- und Abendgebete regelmäßig die çivaitischen Götter, die Manen, die Menschen, die Bhûtas (Luft- und Erdgeister und die Tiere) anrufen mußte, und die Seher die den Veda geoffenbart haben, verehrte. Zum Behufe der Anrufung der Geister und Menschen vor dem Gottesdienste bediente sich der Šamane auch des Hifthorns,

(1) Rhys-Davids, S. 176.

das — infolge des Verbotes des Gebrauches von tierischen Produkten — aus Metall gemacht sein mußte[1]).

Durch diese Verschiebung im ethischen Gehalte des Buddhismus wurde der Šamane zum *κατ' ἐξοχήν*-Vertreter des Buddhismus, so, daß Könige, die diese Religion verfolgten, geradeaus auf die Köpfe der Šamanen Preise aussetzten, um ihrer habhaft werden zu können. Der in den Namen der buddhistischen Mönche ungemein oft vorkommende Zusatz „Šarman" deutet auf den großen Einfluß, den die Šamanen in ihrer Rückwirkung auf den Buddhismus besaßen, so daß in der Reihe von berühmten Lehrern, die Târanâtha seit dem Anfange der Pâla-Dynastie bis zum Erlöschen des Glaubens im 16. Jahrhundert aufzählt, jeder einzelne zugleich als erfahren in der Zauberkunst, durch einen besonderen Vermerk hervorgehoben wird. Der Gebrauch des Beinamens eines „Šarman" kam späterhin ab, so daß es dem modernen Buddhismus schon ganz unbekannt ist; so ist es nur möglich geworden, daß eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Werken sich mit dem Šamanismus beschäftigte, ohne auch nur eine Ahnung zu haben, wo dessen Anfänge zu suchen sind.

Wenn wir nun zu den, das Šamanentum betreffenden archäologischen Tatsachen übergreifen wollen, so möchte ich vorher kurz noch einmal jene Objekte zusammenfassen, die der Šamane, als buddhistischer Priester, bei sich führen mußte oder durfte.

Er mußte drei lohfarbene Kleider, einen Bettelnapf oder -topf, einen Gürtel, ein Messer (oder sonst welches Haarschneideinstrument), eine Zahnstochernadel und einen Wasserseiher mit sich führen. Außer diesen acht Objekten durfte er eine Mütze, Schuhe (aber ohne Sohlen, da 1. das Barfußgehen rituell vorgeschrieben war, 2. er kein Leder vom Tiere benutzen durfte), einen Fächer oder einen Fliegenwedel, ein Feuerzeug, einen Rosenkranz, einen Zauberstab, ein Horn, ein Behältnis für die Zahnstocher und event. eines für den Almosentopf (den er an einer Schnur um den Hals angehängt trug) besitzen. Die Dinge konnten aus Holz oder Metall, auch aus Edelmetall verfertigt sein, nur tierische Produkte waren ausgeschlossen. Juwelstücke waren — wie wir sahen — bei den nördlichen Priestern und Nonnen nicht im entferntesten ausgeschlossen; in den Fällen, wo der Türkenchef zugleich auch Šamane seines Clans war, dürften wir annehmen, daß die kostbare Mönchsausrüstung eher nur Symbole des Amtes, als tatsächlich gebrauchte Objekte waren[2]). Daß wir es zumeist nur mit zeremoniell-rituellen, repräsentativen Dingen zu tun haben, beweisen die Kamennijja Babis, Steindenkmale oberhalb von Tumuli, die wir von der Mongolei bis nach Südrußland überall verstreut vorfinden[3]), und deren größten Teil ich, auf Grund von gleich mitzuteilenden Indizien, dem šamanistischen Buddhismus der Türkvölker zuweisen möchte. Von der Heerstraße der Türkvölker, aus den nördlichen Niederungen des Kaukasus stellte Chantre eine ganze Reihe solcher Babis zusammen, woraus ich ein charakteristisches Stück (Abb. 13)

(1) Solch ein Hifthorn mag das, bei Hampel — auf Grund einer galvanoplastischen Kopie, bei der das Mundloch nicht durchbohrt war — fälschlich als Trinkhorn bezeichnete Stück des Wiener Schatzes von Nagyszentmiklós gewesen sein.

(2) Solche symbolische Ausrüstung ist ja auch den christlichen Kirchen nicht unbekannt. Das Meßkleid von der Casel bis zum Manipel, der Hirtenstab, der Krückstock (der orientalischen Bischöfe) die Pfauenwedel im päpstlichen Zeremoniell usw. sind ja durchwegs nur Erinnerungsstücke an ehedem tatsächlich bestandene Notwendigkeiten.

(3) Vgl. Granö, Formen der Altertümer in der Nordwestmongolei. Helsingf. 1912, S. 48 ff.; Radloff, Atlas der Altertümer usw. Taf. VIII—XIV; Chantre, Recherches III, S. 68, Fig. 17—26.

hier beistelle (aus Baksan, Südrußland, unter offenbarem Einflusse der Gandhárakunst). Das gemeinsame Merkzeichen dieser sämtlichen Steinbilder ist die vor der Brust oder dem Bauche gehaltene Schale. Es ist das oberste Merkzeichen des Buddhisten, besonders des türkischen Gebietes, da — wie erwähnt — die patta des Buddha die Hauptreliquie des buddhistischen Turuška-Reiches war, zu deren Besichtigung Pilger von Nah und Fern, aus China und Ceylon daherkamen, von deren Wunderwirkungen Legenden und Märchen entstanden[1]), und um deren echten Besitz sich die Städte stritten. Außer diesem Abzeichen finden wir noch von Merkzeichen des Šamanen an der Figur den Gürtel mit den drei wichtigsten Werkzeugen: dem Seihlöffel, dem Zahnstocher und dem Messer (oder Bartzange?) Außer diesen Stücken finden wir noch die zur Kleidung gehörende Mütze und die Kapuze. Es ist der Šamane, mit den sämtlichen notwendigen Attributen seines buddhistischen Amtes. Wenn wir nun noch den charakteristischen Gesichtsausdruck, den wir sonst nur an Buddhastatuen wiederfinden und der wahrlich nichts mit dem Kaukasus zu tun hat, hinzunehmen, so dürfte wohl jeder Zweifel an unserer Annahme schwinden. Zur Bekräftigung des Gesagten kann ich zum Glück auch ein tatsächlich erhaltenes Šamanengrab aus dem Kaukasischen Museum in Tiflis heranziehen, das wohl von der Veröffentlicherin, der Gräfin Uwarowa[2]) als solches nicht erkannt wurde, trotzdem aber ganz sicher die Überreste eines buddhistischen Priesters beherbergte, wie dies auch schon aus der Fundbeschreibung klar hervorgeht. „Das Kostüm," sagt die Gräfin, „bestand aus folgenden Teilen: auf dem Kopfe befand sich eine konische Schlafmütze aus Stoff mit schrägen Streifen in gelber und schwarzer Farbe. Von ihr ging über die Augen ein dünnes Tuch. Über die Ohren hing, von der Schlafmütze ausgehend, eine dicke Ohrenklappe, darauf genäht bronzene Ringe und in jedem derselben war ein silbernes Ohrgehänge mittelst eines kleinen Riemens befestigt. . . . Drei Kleider trug die Leiche. Das obere war dünn dunkelrot, darunter ein dickes, wollenes, filzartig, von gelber Farbe, das dritte, unterste, bestand aus grober, weißer Leinwand. Alle bedeckten den Körper des Toten bis über das Knie. Der Gürtel besteht aus dicker, weißer Leinwand; in der Mitte derselben ein bronzener Knopf. Am Gürtel rechts ein rundes, hölzernes Täßchen und eine zylindrische Nadelbüchse; in der Büchse befanden sich etliche verrostete eiserne Nadeln. Auf den Füßen Schuhe ohne Sohle, aus zwei Hälften in der Mitte zusammengenäht." „Ein zweites Grab hatte den gleichen Typus. Es wurden darin gefunden: ein eisernes Messer, Kieselstück und eisernes Feuerzeug in Form eines länglichen Ovals, Reste des Feuerzeug-Säckchens, ein Handgriff, Eisen mit hölzerner Scheide" (wahrscheinlich Reste des einstigen Zauberstabes). Nach dem oben über die Bekleidung des buddhistischen Šamanen Gesagten ist die Grabstätte im Kaukasus wohl nunmehr als ein gesichertes Šamanengrab zu betrachten, was im besonderen Falle noch die Bedeutung besitzt, daß Ohrgehänge nicht in jedem Falle für eine weibliche Bestattung sprechen, sondern daß sie gerade so gut als Zierat eines Šamanen dienen konnten; hiervon gleich mehreres.

Die Reihe von Funden aus dem Besitze von Šamanen, wofür der aufhängbare

(1) Vgl. Stein, Ancient Khotan, S. 67—69.

(2) Museum Caucasicum, Bd. V, Tiflis 1902, S. 32—34, Fig. 21; es stammt aus Siwgis. Die dort gegebene Photographie eignet sich leider nicht zur Reproduktion, — eine Originalaufnahme steht mir zurzeit nicht zur Verfügung. (Vgl. Matyer. po Arch. Kawk. VIII, S. 172). Seihlöffel, 43 Perlen mit Bemalung (darunter eine mit charakteristischem indischen Gesichte) und der Kopf eines Zauberstabes sind aus dem Funde von Rutχa bekannt (ebenda, Taf. XXC. 1 und CIII, 16, 18).

Seihlöffel — der nun erst in den Grabfunden verständlich wird — das Charakteristikon ist, läßt sich auf der Heerstraße der Völkerwanderung westwärts verfolgen. Indem ich nur kurz der so gearteten Funde aus dem kimmerischen Bosporus Erwähnung tue[1]), da die Fundbeschreibungen zu wenig Anhaltspunkte für eingehendere Besprechung bieten, gehe ich auf einen Fund des nordöstlichen Ungarns über, aus der Umgebung der Stadt Beregszász[2]) (Abb. 14). Das augenfälligste Stück des Fundes ist die Pentagonschnalle mit Schrägschnitt-Verzierung, eingefaßten Almandinen und Niello; der bekrönende „Entenschnabel" deutet — nach landläufiger Annahme — auf Germanenkunst hin. Wir finden dann vier Objekte vor, die — alle aus Silber — die schon besprochene Zusammenstellung von Šamanensymbolen bieten: es ist der Seihlöffel, der (abgebrochene) Zahnstocher, eine Hülse für den Fächer (auf dem Bilde nicht ersichtlich, geht ein Stift nahe an das untere Ende durch die Hülse) und endlich — als novum — ein Löffelchen, in der Form eines Ohrlöffelchens, doch größer, als daß es als solches hätte gebraucht werden können; es diente offenbar zum Herausfischen von Tierchen, die in die Speise fielen. Alle diese Teile des šamanistischen Apparates waren durch die Ösen gezogene Ringe aufhängbar. Es sind dann einige Perlen (Bernstein und Khalkedon) noch da, die event. als Reste eines Rosenkranzes aufzufassen sind, da die innere Oberfläche der Durchbohrung Zeichen von starkem Gebrauche (Hin- und Herziehen) aufweist. Dem Funde gehören zwei Ohrgehänge mit Granateinlagen an; nach dem Grabfunde aus Siwgis wird uns ihre Anwesenheit bei einer männlichen Bestattung nicht mehr wunder nehmen. Endlich gibt uns die funkelnagelneue Goldmünze Theodosios II. (408 bis 450) — etwa aus seinem dritten Lebensjahrzehnt — eine willkommene Datierung. Es ist die Zeit des Hunnenfürsten Rugila, der längere Zeit hindurch in gutem Einvernehmen mit dem byzantinischen Hofe stand, auch den Titel eines römischen Generals führte und von Theodosios jährliche Subsidien in der Höhe von 350 Pfund in Goldstücken bezog. Es ist dieselbe Münze, die wir auch in Stupen der Kabulgegend (s. o.) vorfanden; hierzu ist auch der Umstand in Betracht zu ziehen, daß die Endung des Namens auf -ila (wie auch bei Attila) eine bei den Kušana der Kabul- und Gandhâra-Gegend heimische ist (Taxila, Kumârila, Kapila usw.); wenn wir noch die Beziehungen der Hunnen Attilas zu jenen des Kidâra-Šah hinzunehmen, so gewinnen wir sogleich die nötige Perspektive, um am Vorhandensein eines buddhistischen Šarmanen auf ungarischer Erde keinen Anstoß zu nehmen.

Aus Ungarn sind zurzeit noch drei solche Funde[3]) zu erweisen. Es führt uns

(1) Antiqu. du Bosph. Cimm. Tafelbd. Seihlöffel: XXXI, 4, 5, 6, 10; Zahnstocher: XXXI, 8; Fächerhülse: XXXI, 12; XXIV, 3, 4; Horn: XXXVI, 5; Swastika auf Goldzierblech: XXII, 15; Halskette mit den herabhängenden drei Kleinoden, dem vajra, der Muschel: XI, 1; XII, 3; IX, 3. Ferner ähnliche Seihlöffel im Compte Rendu de la Comm. Imp. vom J. 1876 (S. 123, 130, 157) und 1877 (S. 228, 239) wo sie als Weinseihlöffel (?) behandelt wurden.

(2) Der Fund kam im J. 1911 aus dem Handel an das Ung. Nat.-Museum.

(3) Der Fund von Gáva (Arch. Ert. 1911, S. 135—147), derjenige von Peszér-Adács (Arch. Ét. 1894, 186) und Donát, während ein Fund aus Török-Kanizsa (Hampel, Altert. d. fr. Ma. II, 359) wohl keinen Seihlöffel, dafür aber eine Fächerhülse — wie das Stück in Peszér-Adács — aufweist; in letzterem Funde gibt es dann noch halbkugelförmige, verzierte Bronzebleche, wie wir sie ähnlich im Funde von Szirák, dann aber aus Khotscho im Turfan kennen. Die hier erwähnten Fächerhülsen konnte Hampel seinerzeit nur als „rätselhafte Objekte" bezeichnen. Seine a posteriori-Bestimmungen der Funde als Frauenbestattungen, die nur auf den Ohrgehängen und der Auffassung des Šamanenapparates als Toiletteutensilien beruhte, wird hierdurch nun hinfällig. Der Seihlöffel läßt sich in einem Grabfunde weder kulinarisch noch als Toilettezeug erklären.

aber der nächste, mir bekannte Fund von dieser Art in die Mitte des deutschen Landes: der Grabhügelfund von Klein-Aspergle im Württembergischen[1]) (Abb. 15 bis 17). Drei bezeichnende Stücke der Šamanenausrüstung sind vorhanden: der Seihlöffel, das Horn und der Almosentopf. Um Wiederholung zu vermeiden, verweise ich inbezug auf die technischen Eigentümlichkeiten (Goldplattierung, Herausarbeiten des eisernen Kernes zwischen den Goldornamenten u. a. m.) auf Lindenschmits Beschreibung. Eine Datierung des Fundes ist meines Wissens nicht versucht worden. Daß wir es mit einem orientalischen Funde zu tun haben, leuchtet klar ein. Die technischen Details, die rotfigurige Vase aus der Pontos-Gegend mit den ganz barbarischen Goldbeschlägen (Metall auf Ton genietet!), das Tamgazeichen auf dem Seihlöffel, die Art des Grabhügelbaues, wie wir sie sonst in der alttürkischen Schicht der Skythengräber finden, sprechen alle für das Orientalische. An der Hand der Ornamente dürfte es uns auch gelingen, ein annäherndes Datum zu gewinnen. In der Scheibenfläche des Löffels ist die spätsasanidische Palmette zu einer zentralen Komposition verwendet, wie wir sie von Zierscheiben der ungarischen Landnahmezeit kennen (Abb. 18). Das Motiv ist im Ursprunge natürlich ganz heraldisch: wir haben es hier mit der geflügelten Sonnenscheibe Ägyptens zu tun, welche die Sasaniden — über Assyrien — als Helmzier ihrer Fürsten herübernahmen und zuerst als solches zur Verzierung von entsprechenden, höfischen Gebrauchsgegenständen verwendeten. Unter Beeinflussung von Elementen, die ich mit den Handwerkern der Nomadengegend (Ural-Altai) identifizieren möchte, trat in der sasanidischen Kunst ein Streben nach Floralem auf, die aus dem heraldischen Motive eine Palmette, dann die Palmettenranke, und unter Einfluß der *κατ' ἐξοχήν*-Nomadenblüte: der Erbse, die Arabeske hervorbrachte. In der Ornamentik des hier abgebildeten (Abb. 19) Gürteltaschenbleches aus Szolnok (9. Jahrhundert) dürfte sich kaum mehr die Helmzier der sasanidischen Fürsten ablesen lassen; es tritt aber hier eine Eigentümlichkeit auf, die für die Stücke aus Klein-Aspergle bezeichnend ist: das Palmettenblatt rollt sich zur Volute zusammen, und aus der Volutenecke hängt ein nächstes Blatt herab, das nun seinerseits zur Bildung einer neuen Blüte den Anstoß gibt. Ich möchte hierzu ein Knochenbeschläge der ungarischen Landnahmezeit beistellen (Abb. 20), wo das Motiv, zum einfachen Flächenornament herabstilisiert, einen Stützpunkt des Arabeskenprinzipes abgibt. — Wenn nun im Funde von Klein-Aspergle unleugbar auch Stücke früherer Perioden vorhanden sind (die Vasen), so mag das einesteils auf die lange Fortdauer antiker Techniken in der Pontosgegend, anderenteils aber auch auf die Art von Pietät gedeutet werden, womit die Türkvölker solche Stücke betrachtet haben, die die Jahrhunderte überdauerten; sicher ist aber, daß die Ornamentik der Metallzierate jener identisch ist, die wir in den Magyarenfunden des 9. bis 10. Jahrhunderts beobachten. Da wir nun nur aus dem 10. Jahrhundert neun historisch festbestimmte Züge kennen, die die Ungarn bis an die Rheinlinie und davon westlich führte, so halte ich es gar nicht für unmöglich, daß der besprochene Fund die Habe eines Šamanen der Magyaren darstellt. Es ist hier nicht gut angebracht, mich über jene Urkunden zu erweitern, die die Beweise liefern, daß die Ungarn noch im 11. bis 12. Jahrhundert hier und da „more paganismo" die „skythische Religion" kultivierten, wobei sie „magos, phitonissas et aruspices", kurz, den buddhistischen Šamanen zum Führer hatten, der „per quorum incantaciones valde gratiosus erat apud dominos." Ich verweise auf die

(1) Lindenschmit, Altert., Bd. III, Heft XII, Taf. 4—6.

mustergültigen Arbeiten in dieser Hinsicht J. v. Sebestyéns[1]). Ich glaube, daß ebenso wie das stete Herumraten um das inhaltslose Wort des „Heidentums" zu keiner soliden Basis in der Erkenntnis der religiösen Kultur der magyarischen Vorzeit führte, ebenso die Feststellung dessen, daß es sich bei dem Šamanentum eigentlich um den Abglanz der türkisch-buddhistischen Kultur von Kabul, Gandhâra und Kašmir handelt, zu recht weittragenden Resultaten auch hinsichtlich anderer Kulturkreise führen dürfte, die zur Revision mannigfacher historischer, archäologischer und linguistischer Feststellungen hinsichtlich der Vorgeschichte der zentralasiatischen Völker drängen wird.

Aber auch für die Wissenschaft der germanischen Völkerwanderung bedeutet der erwiesene Zusammenhang mit dem indisch-buddhistischen Kulturkreise neue Aufgaben und neue Wege. Ohne die — durch die Toχara-Funde neubelebte — Streitfrage nach dem Verbleibe germanischer (gotischer?)[2]) Volksschaften in Zentralasien anschneiden, und ohne aus dem hier Folgenden zu weit gehende Folgerungen ziehen zu wollen, kann ich doch nicht umhin darauf hinzuweisen, daß der als buddhistisch erwiesene Typus des Seihlöffels — unter charakteristischen Erscheinungen des Importes — selbst so weit, als England nachzuweisen ist. Es ist dies erstens ein Stück aus Chatham[3]) (Grafsch. Kent, Abb. 21), das in einem Grabe, „ein bißchen unterhalb des os sacrum, zwischen den Schenkelknochen" gefunden wurde; das Grab enthielt außerdem noch Fibeln, Ringe, Rosenkranzperlen „und andere Objekte", über deren Art ich leider zurzeit keine Aufklärung erhalten kann. Der Seihlöffel, der der Fundbeschreibung folgend, am Gürtel des Toten gehangen hat, gehört ganz offenbar in jene Gruppe der Schmuckstücke aus der frühen Völkerwanderungszeit, deren östliche Abstammung durch die Hochfassung der Granaten auch die Goldplattierungen des Silberkernes gesichert wird. Außerdem haben wir es dabei mit einem ausgesprochen repräsentativen Gegenstande zu tun, weshalb schon der erste Veröffentlicher des Stückes, Douglas „supposed it to have been used for magical purposes"[4]).

Der zweite, ebenfalls mit hochgefaßtem Granat und darunter gelegter Guillochelamelle verzierte Seihlöffel stammt aus einem Grabhügel in Stodmarsh, nächst Canterbury. Demselben Hügelgrabe wurden Fibeln, Schnallenteile und Goldbruchstücke mit Granatfassungen entnommen. Leider ist hier der Fundbericht zu karg, um die Anbringung am Körper des Bestatteten schlagend anführen zu können.

Vermutungen darüber anzustellen, wie ein Objekt des buddhistischen Ritus seinen Weg nach England zu finden vermochte, wäre heute noch zu verfrüht. Wir sahen aber Tatsachen, die sich daraufhin zuspitzten, daß etwa vom 4. bis zum 10. nachchristlichen Jahrhundert, ein steter Influx des Buddhismus nach dem europäischen Kontinente stattfand. Als früheste Träger dieser Bewegung erschienen uns die Hunnen[5]). Es frägt sich, ob die einmal in die Bahnen geleitete Bewegung zu-

(1) A regösök, Budapest 1902; A magyar honfoglalás mondái (Sagen der ungarischen Landnahme). Budapest, 2 Bde., 1904—5.

(2) The heart of Asia, Journ. of the China br. of the R. As. Soc. XXXIII, S. 65. Hier möge auch Rivett-Carnacs Versuche Erwähnung getan werden: „Notes on a collection of brooches worn in India, and their resemblances to Europaean finds and forms." im Journ. of Ind. Arts. XVI/1913, S. 9 ff.

(3) In dem Ashmolean-Museum zu Oxford.

(4) Archaeologia, Bd. 36, S. 179, Taf. XVI; vgl. noch zu beiden Stücken: Jackson, The spoon and its history, Archaeologia, Bd. 53, S. 107—146.

(5) Es gibt wohl auch — hier nicht näher zu besprechende — Erscheinungen, die einen indischen Einfluß auch für frühere Perioden voraussetzen lassen. Für die Herleitung dieser Šamanenfunde auf

gleich mit dem Dahinscheiden ihrer mächtigsten Persönlichkeit, des Fürsten Attila, der seinem Jahrhunderte zweien Kontinenten den Namen stempelte, ebenfalls abflaute? Die Antwort hierauf muß in der Gegenfrage beruhen, wer und welches Volk das mächtige Erbe eines Rivalen der Oberherrschaft des Christentums antrat?

Aus dem Volke der Ostrogoten, die früher schon Jahrhunderte hindurch mit den Völkern der eurasischen Steppen in engstem Verkehre standen, entstand in dem, dem Tode Attilas folgenden Jahre ein Mann, dessen schicksalsreiche und in so manchen Teilen noch ganz enigmatische Erscheinung auch für die archäologische Forschung der Rätsel eine Menge übrig ließ. Es ist der große Theoderich, der — bevor er seinen bedeutungsvollen Weg nach Italien i. J. 488 antrat — mit schwerer Faust noch die hiergebliebenen Reste des hunnischen Weltreiches, einst der Beherrscher seines eigenen Volkes, sich unterdrückte, wo es not tat sogar eigenhändig den türkisch-hunnischen Führer niederschlug[1]) und solcher Art auch rechtlich zum „Gotte"[2]) der ihm nunmehr Folge leistenden hunnischen Scharen wurde. Trotz der mannigfaltigen, mehr diplomatischen als ernst gemeinten Willensäußerungen, sich als Nachfolger der römischen Cäsare einzuführen, konnte sich der Dietrich seiner Kindeserinnerungen am Plattensee nicht entkleiden. Der monumentale Beleg hierfür ist jene Moles, die — in Haupt's würdiger Darstellung[3]) — so recht als der Ausdruck der mächtigen, kontemplativen, weltabgeschlossenen Persönlichkeit des Fürsten erscheint, die unter seinen eigenen Augen, — nach Analogieschluß — auch nach seinen eigenen Angaben entstand, und auf dem europäischen Kontinente nirgends ihr Vorbild, nirgends ihr Gleichbild findet.

Wenn es nun nach Haupts Beweisführung auch anzunehmen ist, daß das „Mausoleum" im Sinne der Holzarchitektur — in den Details — entstanden ist, so ist damit für den Bau weder gedanklich-inhaltlich noch kunstgeschichtlich eine Erklärung gefunden. Der Bau ist nicht in Holzarchitektur gedacht; es sind nur gewisse Primitivitäten der Technik und die Ornamente, die hierher weisen; sonst ist der ganze Typus, sowie der Grundton des Monoliths der nordischen Architektur fremd. Ist es also als Urschöpfung zu betrachten, oder findet sich vielmehr doch irgendwo ein Anschluß?

Zur Besprechung dieser Frage möchte ich vorerst auf Grund der Arbeiten Haupts eine Wiederholung seiner hauptsächlichsten Feststellungen geben. Die Moles (Abb. 22) besteht 1) aus einem vieleckigen Unterbau, worauf 2) ein Rundbau kleineren Durchmessers steht, 3) das Gebäude wird durch einen Monolyth gekrönt, dessen äußere Kuppellinie elliptisch ist; 4) auf der Mitte befindet sich eine flach kegelförmige Er-

der Hunnenfährte im asiatischen Rußland, sprechen noch folgende Funde, überall mit der bezeichnenden Šamanen-Ausrüstung: Fund von Rutka (Matyer. Arch. Kawk. Bd. VIII, Taf. CIII), Fund von Saraj und derjenige in der Samml. Wladjimirow (Zichy, Dritte asiat. Forschungsreise: Archäol. Ergebnisse von B. Pósta, Bd. I, S. 543 und 561). Dann Smirnow, Argenterie Orientale, Taf. XCI, 165, aus Sibirien. Für den europäischen Vorstoß dieser Hunno-Buddhisten vgl. noch: Lindenschmit, Altert. uns. heidn. Vorzeit, Bd. II, Heft XI, Taf. 6, und Barrière-Flavy, Les arts industriels, Tome III, Pl. LXIX, 2, 5, 6.

(1) den Libertem, nach dem Panegyricus des Ennodius; offenbar ein mit dem Türkischen erdem zusammenhängender Name.

(2) Der innerasiatische Begriff für Gott und König ist identisch: χudai, ein Wort, woraus versucht worden ist, auch das deutsche „Gott" abzuleiten, vgl. Hertz, Rasse und Kultur. Leipzig 1915, S. 203.

(3) Haupt, Albrecht, Monumenta Germaniae Architectonica I. Das Grabmal Theoderichs d. Gr. zu Ravenna. Leipzig 1913. Dem folgenden wird dieses Werk zugrunde gelegt; hieraus auch Abb. 22. Sonst vgl. Haupts Spezialarbeiten über das Denkmal, wie auch besonders sein Buch über „die älteste Kunst der Germanen".

höhung, 5) auf dieser wieder ein länglich vierkantiger Stein. Der Oberbau, mit 6) nach innen abgeschrägten, auswärts kleinen Fenstern — die im Süden, bei größtmöglichstem Lichtzulasse, zugleich auch am wenigsten Hitze einführen — ist als eine Art von 7) Cella aufzufassen, deren 8) rechteckige, niedrige, um eine Stufe tiefer als das Paviment der Cella selbst gelegene, ursprünglich fensterlose Apsis weder zur Aufnahme eines Altares, noch weniger zur Beherbergung eines Sarkophages dienen konnte. Über Theoderichs Bestattung besitzen wir nur eine Quelle, die besagt: „ut mihi videtur esse, sepulcro projectus est, et ipsa urna ubi jacuit, ex lapide porphyretico valde mirabilis ante ipsius monasterii aditum posita est“ [1]). 9) Urna bedeutete aber nie einen Steinsarg, sondern — in Beziehung zur Bestattung — immer nur einen Aschenkrug. Hiervon gleich mehr. Der Oberbau besaß an der Westseite eine 10) Doppelflügeltür, und zur Verzierung dienten 11) zwei Gesimse, eines streng unterhalb des Kuppelsteines, das andere in der Höhe des Türsturzes. Der Rundgang des Oberbaues wurde durch 12) ein Gitter umsäumt, das zwischen Pfosten befestigt war. Das Untergebäude — einst in Terrainhöhe — besitzt als bezeichnendes Merkmal 13) tiefe Blendnischen, deren 14) Halbkreisbögen „scharf im Halbkreise umschnitten“ sind; „eine in der römischen Baukunst wie im Osten ungewöhnliche Bildung“. Zum oberen Geschoß führen jetzt wohl zwei Treppen, deren „Technik von der des Mausoleums völlig abweichend ist, nur die Wangen erscheinen als dazu passend, sind das in der Tat aber auch nicht ganz“; was mich zur Annahme 15) einer einzigen, zur einzigen Türe des Obergeschosses führenden Treppe zwingt, wie das ja auch scheinbar Haupt annimmt (trotz dem Gedanken an die mittelalterliche Korridorverbindung mit dem Kloster), wenn er hier eine Gittertüre im Geländer voraussetzt. (Die Treppe mußte scheinbar abgerissen, und dafür zwei seitliche errichtet werden, als das Terrain der Umgebung so hoch wurde, daß der Eingang in das Untergeschoß unterhalb der Treppe unmöglich ward). Das Gebäude war — nach der im Besitze Riccis befindlichen Skizze — 16) ursprünglich „mit einer Art Hof, der sich nach Westen zu verlängerte [2]), umgeben gewesen“, der Hof selbst mochte erhöht und durch Marmorpfosten in der Art der Riccischen Bleistiftskizze umsäumt gewesen sein, die dann durch Gitterwerk verbunden waren. Es erübrigt noch über die Ziermotive zu sprechen. Es sind dies erstens 17) allgemein hellenistische Typen: Perlstab, Zahnschnitt, Muschel, und allenfalls die Vase mit dem Weinrankenornamente — die sämtlich Gemeingut der Kunst von Rom bis Gandhâra sind; dann sind es 18) Ornamente, die der Holzarchitektur entnommen erscheinen: Kerbschnitt in Marmor, die eigentümlichen Konsolen des Türsturzes usf., die zu den Charakteristika der Kunst eines nicht landsässigen Volkes gehören; und endlich 19) das berühmte Zangenornament (Abb. 23), das nicht nur auf dem mit indischen Almandinen verzierten Rüstungsschmuck in Ravenna zu erweisen ist, sondern in vielleicht noch um vieles klarerer Ausführung auf dem Goldkruge von Nagyszentmiklós (s. Abb. 10), wo übrigens die sphärisch gevierten Kreise der westgotischen Art [3]) ebenfalls vorhanden sind; der Fund ist nun durch die Lesung der alttürkischen Inschriften ganz sicher in das Gandhâragebiet zu datieren.

Wenn es nun auch für den ersten Moment als befremdend erscheint: die nächsten und einzigen Analogien der Moles von Ravenna sind im Gebiete des Buddhis-

(1) Agnellus, lib. pont., S. 280.

(2) Diese Verlängerung spricht ebenfalls für die Annahme einer westseitigen einzigen Treppe.

(3) Vgl. Haupt, Abb. 36, aus der Kirche zu Baños.

mus, und zwar im Umkreise der Gandhâra-Kultur zu suchen und zu finden. Es ist die vihâra der Buddhisten, und zwar nicht im landläufigen Sinne des Klosters, sondern in jenem, wie ihn Rhys Davids, Oldenberg und Foucher[1]) bestimmen: ursprünglich die Zelle eines einzelnen Mönches, späterhin die Cella irgendeiner Reliquie, einer Bestattung. Als solche ist sie aber — wenn in der äußeren Form zumeist auch ähnlich — streng von der Stupa der Nordindier, und der Dagoba der Ceylonesen zu unterscheiden, die — im Gegensatze zur vihâra — nicht zum Aditus bestimmt waren, und worin die irdischen Überreste oder Reliquien unzugänglich (wie in den Pyramiden) geborgen wurden. Die Vihâra ist auch — im Gegensatze zu den beiden anderen — kein tumulus im ursprünglichen Sinne, entstand also aus keinem Erdhaufen oder Ziegelkegel, sondern ist strenggefügte Steinarbeit, bei der wohl die Holzarchitektur des nordwestlichen Indiens auf Schritt und Tritt durchdringt, und die nur im Verlaufe der historischen Entwicklung die Rolle eines Grabbaues annahm, und solcherart mit Stupa und Dagoba kontaminiert wurde. Die Benennung der drei Typen in der indischen und europäischen Literatur wird stets durcheinander gebraucht[2]), was hauptsächlich in der Identität des äußeren Aufrisses der drei Gebäudearten beruht: der gedankliche Unterschied des (wenn auch beschränkten) Innenraumes bei der vihâra ist aber stets vor Augen zu behalten. (Bemerkt muß doch werden, daß Jouveau-Dubreuil trotz dem oben Gesagten die vihâra als eine in Felsen gehauene „cave" behandelt, während er die anderen Gebäudeformen — ob Innenraum oder nicht — unter dem Namen der stupa bespricht. Ohne mich des weiteren bei dieser Frage aufzuhalten, die für den Gesamtplan und Aufriß wenig Bedeutung hat, bilde ich hier — nach Smith, Pl. XXXII — das Modell eines solchen Gebäudes ab, ein Relief des 1. Jahrh. v. Chr., bei dem natürlich sowohl die Genien als auch die beiden seitlichen Säulen nicht zum Essentiellen gehören. Abb. 24). 1[3]) Wir bemerken vor allem einen Unterbau mit gerader Oberfläche; es ist die Regel, daß der Unterbau der stûpa oder vihâra eckig (vier- oder mehreckig) sei[4]). 2) Hierauf erhebt sich ein zylindrischer „Turm", laut Foucher — „un corps cylindrique" — der zweite Hauptbestandteil. 3) Dieser Rundbau wird durch einen Kegel bekrönt; „au sommet (du temple nord-hindou) est placé un énorme ellipsoïde applati appelé ‚amalaka'"[5]). Es ist als wesentlich zu betrachten, daß dieser „amalaka" gewöhnlich ein Monolyth ist[6]); ein Gewicht, dessen Hinaufschaffen selbst den Indern Wunder glich, infolgedessen sich die Legende herausbildete, daß bei solcher Arbeit die vier devarâjas und sonstige Geister dem bauherrlichen Könige halfen, der samt seiner Familie der Arbeit beiwohnte und das ganze überhaupt selbst leitete[7]). 4. 5) Der vierte Hauptbestandteil der stûpa ist

(1) Foucher, L'Art gréco-bouddhique du Gandâra. Paris 1905, S. 99. Für das Folgende wurde zumeist dieses Werk herangezogen.

(2) Es scheint übrigens, daß der Typus der vihâra auf das Gebiet der Gandhâra-Kultur beschränkt blieb. Ich muß aus dem Schweigen hierauf schließen, womit sowohl V. A. Smith in seiner History of Fine Art in India and Ceylon (Oxford 1911), als auch Jouveau-Dubreuil (Archéologie du Sud de l'Inde, Paris 1914) das Thema übergehen. Barnett, in seinen Antiquities of India (London 1913) kommt augenscheinlich zum selben Schlusse, da er vihâras ausschließlich aus den Nordwest-Provinzen aufzählt (S. 247), für den Süden aber den Typus der Rathas heranzieht.

(3) Die Zahlen beziehen sich auf die vorhin aufgezählten Merkmale der Moles von Ravenna.

(4) Jouv. S. 172; Foucher S. 72.

(5) Jouv. S. 173.

(6) Foucher S. 74, 89, 90.

(7) ebenda S. 91 f.

die Gipfelverzierung (pinacle)[1]), die im wesentlichen aus einem Kästchen, genannt „thi", skr. „harmikâ", besteht, worüber sich manchmal eine umgekehrte Stufenpyramide, andersmal wieder eine pagodenartige hölzerne „corniche" erhebt; die letzteren Teile sind aber gar nicht unentbehrlich[2]), ja, sie fehlen sogar bei den meisten Kuppeln, — so auch in unserer Abbildung. 6) Der Oberbau der vihâra bekommt sein Licht durch einige kleine Fenster, deren Laibung einwärts stark abgeschrägt ist, wofür Foucher Erklärung und Abbildung mit Durchriß gibt[3]); es ist — laut Foucher — eine Erfindung der Mönche von Taχt-î-Bahai, die 7) ihre Cella am sonnverbrannten Hügel hierdurch vor Hitze und Regen schützen wollten. Besonders bei den vihâras von Swât (Nord-Gandhâra) finden wir nun 8) die Eigentümlichkeit, daß sich in der Mauer des Rundbaues eine Nische — man möchte sie Apsis nennen — befindet; es ist dies z. B. der Fall in Šârkotlai, deren Grundriß Fouchers Abb. 39 gibt. Die Nische mag offenbar den Zweck gehabt haben, als Aufbewahrungsort von 9) Reliquienurnen zu dienen, wie wir ihrer aus Stupen eine große Reihe kennen[4]). 10) Als Eingang zur Zelle der vihâra diente eine Zweiflügeltüre, deren Sturz zumeist (vgl. Foucher, Fig. 32 u. 55) als eine Verdachung ausgebildet wurde. Ich möchte noch bemerken, daß die Türe des hier abgebildeten Modellreliefs wohl in reiner Holzarchitektur dargestellt ist, daß aber die Beispiele bei Foucher (vgl. auch z. B. das vihâra-Modell Fig. 41) ganz antike Formen, unter dem Einflusse der graeko-baktrischen Kunst aufzuweisen haben[5]), wie denn überhaupt die Steinarchitekturen des nördlichen Gandhâra und Kašmir ganz an klassische Typen gemahnen. 11) Sowohl an unserer Abbildung, wie sonst an beliebigen Stupen und vihâras[6]) lassen sich die beiden herumlaufenden Gesimse erkennen, das eine unter der Kuppel, das andere in der Höhe des Türsturzes. 12) Um die Zelle herum läuft ein Gang mit Brüstungsgitter; dies läßt sich sowohl an unserer Abbildung, wie vielleicht noch klarer auf dem Relief (Foucher, Fig. 41) klarstellen. 13) Der polygonale[7]) Unterbau, der bei den Stupen wohl als massive Basis, sonst aber auch kavernenartig ausgebildet war[8]), ist an seiner Wandung entweder durch Pilaster[9]), oder durch Arkadenreihen[10]), oder aber — und dies war die Regel — wie auf unserer Abbildung nischenartig gegliedert gewesen, worin wahrscheinlich Statuen untergebracht waren. 14) Das Hervorheben der die Nischen bekrönenden Bögen, das uns im antiken Westen so seltsam anmutet, ist für das nordwestliche Indien eine notgedrungene Entwicklungstufe, die — wie dies auch Haupt sehr treffend bemerkt — die Bögen der Holzarchitektur zur Voraussetzung hat. Für Indien läßt sich dieser Werdegang ungemein klar an der Entwicklung des Khudu-(„Hütten"-)Bogen-Ornamentes verfolgen, wo selbst noch in ganz späten Steinarchitekturen die einstigen Bestandteile (Dübel usf.) rein erkennbar sind[11]). 15) Zur

(1) Foucher S. 72.
(2) Jouv. S. 29.
(3) Foucher S. 105 f.
(4) Foucher glaubt, daß sie zum Aufstellen von Lampen, „l'unique décoration des cellules" dienten. Für diese Annahme besitzen wir aber gar keinen Beweis.
(5) „Les moulures du linteau surplombant rappellent certains modèles d'Asie Mineure". Fouch. S. 109.
(6) z. B. Jouv. Pl. VI. B., Foucher, Fig. 56.
(7) Jouv. S. 173.
(8) Foucher, S. 113, 120.
(9) Jouv. S. 173.
(10) Foucher S. 71.
(11) Vgl. z. B. Foucher, Abb. 33.

oberen Cella der vihâra führt sowohl in unserer Abbildung, wie in der öfters herangezogenen bei Foucher (Fig. 41) je eine gerade Treppe hinan, die rechts und links durch ein Geländer abgeschlossen ist. 16) Der in Ravenna supponierte Hof mit Geländer gehört zum wesentlichen der indischen Stupen [1]), während er im Norden manchmal auch weggeblieben sein mag [2]). Was nun die Ziermotive betrifft, so braucht es gar nicht erst betont zu werden, daß die 17) hellenistischen Motive in der Kunst der gandhârenischen Kultur die Koiné bilden; wir haben hier ebenso den ionischen Astragalos mit den intermittierenden Doppelscheibchen [3]), als auch den Zahnschnitt [4]) oder den Pfeiler mit dem Weinrankenornament [5]); die Folge von eckigen (trapezoiden) und rundbogenartigen Nischenbekrönungen, die in Ravenna aus der negativen Versetzrinne des Ornaments zu folgern war, ist bei den nordindischen memorials heimisch [6]). 18) Über ornamentale Details, die mit der Holzkonstruktion zusammenhängen, war früher schon die Rede; die Konsolen der oberen Türe in Ravenna (Haupt, Abb. 14) sind Gemeingut in Indien [7]). Was aber noch wichtiger erscheint, die eigentümliche Holzbau-Technik in Stein, die Haupt mit Recht auffällt, der „nirgends mehr so vorkommende merkwürdige Steinverband", die alle „im antiken Steinbau fremdartig" erscheinen, sie sind, wenn auch nicht in denselben Einzelheiten, doch ebenso an die Holzkonstruktion — bei solidem Steinbau — gemahnend im Gandhâra nachzuweisen. Ich führe Foucher [8]) an: „On les (stupes) construisait, en effet, avec des dalles de schiste sculptées et ajustées ensemble soit au moyen de crampons de fer, soit à l'aide de tenons et de mortaises, tout comme s'il se fût agi de panneaux de bois." Ja selbst die Fehler, die sich durch diese eigenartige Primitivität im Steinbau ergaben, insbesondere die einige Male wiederkehrende Senkung der horizontalen Schichten, wie sie sich in Ravenna an den Korrekturen während des Baues verfolgen läßt, finden im Gandhâra ihr Gegenbild [9]). 19) Was endlich die für Ravenna besonders bezeichnenden Ornamente, das Zangenmotiv und den sphärisch gevierten Kreis betrifft, so ist für ersteres Motiv schon der als gandhârenisch erwiesene Krug von Nagyszentmiklós herangezogen worden. Aber auch das letztere Motiv läßt sich — in seinem naturalistischen Vorbilde: der vierblättrigen Rundrosette mit stark betontem Mittelpunkte und Ornament zwischen den einzelnen Rosetten — im Gandhâra erweisen [10]).

Wollen wir noch die äußeren Umstände untersuchen, unter denen solch eine Stûpa oder vihâra entstand, so finden wir, daß in einer nicht zu unterschätzenden Reihe von Fällen — ebenso wie in Ravenna — der Landesfürst als Erbauer, und zwar für sich, gilt. Schon Buddha selbst wird der Ausspruch in den Mund getan, „qu'outre lui-même et ses disciples, un roi suzerain et un pratyeka-buddha sont encore dignes des honneurs d'un stupa" [11]). Dann lesen wir eben von dem türkischen

(1) Smith, S. 16; Foucher, S. 68.
(2) Es ist eigentlich derselbe Grundriß, den wir bei den Tempeln finden, nur tritt hier an die Stelle der Balustrade die Säulenreihe; vgl. z. B. den Grundriß der chaitya von Karli (Jouv. Fig. 16).
(3) z. B. Smith, Fig. 67, 68.
(4) ebenda, Fig. 74.
(5) ebenda, Pl. 89, oder Foucher, Fig. 94b.
(6) z. B. Foucher, Fig. 77.
(7) Foucher, Fig. 18, 38; Jouv. S. 15.
(8) op. c. S. 180 f.; sonst auch S. 112.
(9) Vgl. Foucher, S. 88 f.
(10) z. B. Smith, Pl. 30.
(11) Foucher, S. 56.

Fürsten des Gandhâragebietes und dritten Begründer des Buddhismus, Kaniška, daß er sich — in Erfüllung einer Prophezeiung — seine eigene Stûpa erbauen ließ. Endlich erwähnen wir noch kurz die vorhin schon herangezogene Legende vom stûpa-bauenden König: der Tatsachen genug, um darauf hinweisen zu können, daß die Ostrogoten, die zu Theoderichs Zeiten noch selbst die tumulus-Bestattung ausübten, recht gut jene Leichensitten kannten, die einem Fürsten zukamen, wenn er sich an Macht als Nachfolger und Rivale des Attila fühlen wollte.

Dieser unmaßgebliche Versuch einer Neuorientierung in Sachen der Moles des großen Gotenfürsten mag vorhin eben nur als — Versuch gelten. Aber bei den mannigfachen Spuren, die für die Rolle des Buddhismus in der Völkerwanderung sprechen, mußte dieser Versuch unternommen werden, um eventuell weiteren einschlägigen Beobachtungen[1]) die Schranken zu öffnen. Es ist vor allem das 13. Felsenedikt des Açoka hierbei maßgebend, der — unlängst entdeckt — nähere Angaben über buddhistische Missionen in griechische Gebiete enthält[2]). Dann die Weckersche Bearbeitung der indischen Religionen[3]), woraus unter anderem erhellt, daß Brahmanen und Šamanen noch um 500 n. Chr. nach Alexandria kamen. Noch wichtiger für unser Gebiet ist der Bericht des Dio Cass. über die Gesandtschaft, die aus Indien nach Rom zu Traian nach seiner Rückkehr aus dem Orient (im J. 99) kam, und die wahrscheinlich[4]) von Kaniška abgesendet wurde, um seine Eroberungen den Römern mitzuteilen; wozu noch die verschiedenen indischen Gesandtschaften an Augustus, an Claudius, an Antoninus Pius oder Elagabal oder an Julian hinzugenommen werden müssen[5]). Bei den spärlichen Berichten endlich, die wir über die Völkerbewegungen im barbarischen Gebiete bis nach Innerasien besitzen, müssen wir ein ganz besonderes Gewicht jener Nachricht beimessen, die — durch Cornel. Nep. (bei Plin. II, 67, 4. Pomp. Mela III, 5, 8) vermittelt — über die Anwesenheit von Indern im Lande der Sueben und Boiet Auskunft gibt. Ich glaube, es wird sich für diesen buddhistischen Einfluß nach Europa in nachchristlicher Zeit als Wegweiser die Swastika erkennen lassen, wie wir sie z. B. auf der „Alemannischen" Trense aus Hintschingen[6]) vorfinden, die durch eine Justinus II.-Münze in das 6. Jahrhundert datiert wird; oder wie wir sie — in totemistischer Abwandlung: mit Pferde- oder Greifenköpfen — in Krassnokutsk[7]), dann in ungarländischen Funden[8]) und ebenso auch auf altgermanischem Gebiete — vgl. hierzu Salins Tierornamentik — im Stile der nordischen Kunst verarbeitet, nachweisen können. Die Folge dieser möglichen buddhistischen Einflüsse in der Kleinkunst der Völkerwanderungszeit ließe sich bedeutend vermehren. Das hier Mitgeteilte möge als Anregung für weitere Untersuchungen dienen.

(1) Was für eine Rolle hierbei der „Arianismus" Theoderichs spielt, läßt sich heute, wo wir sowohl von der Ketzerei des Arius, als der Religion der Ariana, herzlich wenig wissen, schwer bestimmen.
(2) Senart, The inscriptions of Piyadasi, Journ. R. As. S. 1900; vgl. auch Lassen, Ind. Altertumsk. II.[2] 253; Duncker, Gesch. d. Alt. III.[5] 405; Droysen, Hellenismus III.[1] 352.
(3) Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie IX.[2] 1307ff.
(4) ebenda S. 1376.
(5) ebenda S. 1299.
(6) Ztschr. f. Hist. Waffenk., Bd. VII, S. 183 ff.
(7) Kondarof-Tolstoi, Antiquités, S. 255.
(8) Hampel, Altert. I, Abb. 1512.

DER MEISTER VON GROSSGMAIN

Mit elf Abbildungen auf fünf Tafeln

Von ROBERT WEST

Im Chor der Pfarrkirche des österreichischen Gebirgsdorfes Großgmain hängen sechs Temperagemälde, die von allen Kennern zu dem Besten gerechnet werden, was sich an spätgotischer Malerei in Österreich, insbesondere im salzburgischen Gebiet erhalten hat, ohne daß es doch bisher gelungen wäre, etwas Näheres über Ursprung und Herkunft dieser Werke zu ermitteln. Das Ergebnis meiner Forschungen ist ein im Wesentlichen negatives. Der Maler der Großgmainer Tafeln entzieht sich jeder Identifizierung mit irgendeinem bekannten Meister und das Ende jeden Vergleiches ist die Einsicht, daß wir es im Meister von Großgmain mit einer ganz eigenartigen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben, die fremd und vornehm neben den übrigen uns bekannten Altsalzburger Malern am Ende des 15. Jahrhunderts dasteht. Die Bilder haben aber einen so hohen Kunstwert, daß es sich lohnt, zusammenzustellen, was tatsächlich von ihnen bekannt ist und was von berufener Seite an Vermutungen über die mögliche Urheberschaft dieses oder jenes Malers ausgesprochen worden ist. Daß diese Werke bisher wenig beachtet geblieben sind, liegt zum Teil an der Gleichgültigkeit, mit welcher die künstlerische Forschung das bayrisch-österreichische Alpengebiet behandelt hat. Grundlegende Arbeiten über altsalzburger Malerei besitzen wir nur von der Hand Robert Stiaßnys und Otto Fischers. Stiaßny nannte den Künstlerkreis, der sich um Salzburg gruppiert, mit Recht den „südostdeutschen Winkel der Unbekannten und Ungenannten". Aus dieser Unbekanntheit mit der Geschichte der Salzburger Malerschulen und der noch ungenügenden Durchforschung aller im Lande zerstreuten Werke erklärt sich auch das Dunkel, welches über dieser plötzlich im Jahre 1499 in Großgmain, am Fuße des Untersberges auftauchenden und dann ebenso wieder verschwindenden Künstlerpersönlichkeit ausgebreitet ist. Die Bedeutung der Großgmainer Werke beschränkt sich jedoch nicht nur auf ihren Rang innerhalb der lokalen Malerschulen, eine Geschichte der deutschen Malerei kann an diesen Arbeiten so wenig wie an denen des allerdings viel bedeutenderen Pacher vorübergehen. Sie sind wichtig schon wegen ihrer Vermittlerrolle zwischen der oberitalienischen und der bayrischen Malerei.

Während des ganzen 19. Jahrhunderts hatte man den Meister von Großgmain auf den Namen Bartholomäus Zeitblom getauft. Seit der verdienstvollen Forscherarbeit Stiaßnys ist dieser Name durch den Rueland Frueaufs d. Ä. verdrängt worden. Otto Fischer hat sich der Vermutung Stiaßnys ohne weiteres angeschlossen und sie als anerkannte Tatsache in sein Buch über die altdeutsche Malerei in Salzburg eingetragen. Inzwischen wurde in dem 11. Band der österreichischen Kunsttopographie durch Dr. Paul Buberl wieder ein Zweifel an der Identität Rueland Frueaufs mit dem Meister von Großgmain ausgesprochen und hier der übliche Ausweg gefunden, daß der Maler der Großgmainer Tafeln ein „künstlerisch höher stehender, jüngerer Schüler oder Werkstattgenosse des Rueland Frueaufs d. Ä." gewesen sein müsse. Prüft man alle diese Behauptungen auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt, so bleibt nur wenig Tatsächliches übrig und das Rätsel der Bilder erscheint nach wie vor ungelöst.

Wir wissen, daß Erzbischof Leonhard von Keutzschach (1495—1519) an der als marianischer Wallfahrtsort wichtigen Kirche „Sta. Maria Muona" einen Umbau vornahm, der im Jahre 1520 beendet gewesen sein kann, da in diesem Jahre der

Bischof von Chiemsee zwei Seitenaltäre in der Kirche weihte. Es ist wahrscheinlich, daß die sechs Tafelbilder zu einem großen gotischen Flügelaltar gehörten und es ist auch ferner möglich, daß „als plastische Hauptgruppe des Mittelschreines die Krönung Mariae anzusehen ist, die jetzt am Aufsatz des Hochaltars von 1739 angebracht ist“ [1]). Bestimmteres wissen wir hierüber jedoch nicht. Es ist auch schwierig, sich die Zugehörigkeit der sechs Tafeln zu ein und demselben Altar zu erklären, da die Maße nicht übereinstimmen. Es handelt sich um vier Bilder von 153×99 cm und zwei schmale hohe Tafeln von 262×55 cm. Sighart [2]) sah im Jahre 1845 noch zwei weitere Tafeln, die aber spurlos verschwunden sind. Er hielt die beiden hohen Tafeln (Abb. 5 u. 6) für frühgotische Arbeiten, sie müssen aber ebenso wie die anderen, datierten Bilder in das Ende des 15. Jahrhunderts versetzt werden und stammen wohl zweifellos von demselben Meister.

Bis zum Jahre 1830 scheinen die Bilder gänzlich unbeachtet geblieben zu sein. Am 27. April dieses Jahres wies aber das Pfleggericht Salzburg das Kreisamt „auf 4 antike Holzgemälde von anerkanntem Werte von 1499“ hin. Diese vier Gemälde waren in die Seitenmauern der Kirche eingelassen und durch die Feuchtigkeit der Wände „schon gänzlich verderbet und unkenntlich gemacht“. Aus einem Bericht des Pflegers Petermandl vom 23. April 1831 entnehmen wir ferner, daß die vier „antiken Kunstgemälde“ nun aus der feuchten Mauerwand herausgenommen und „renoviert, d. i. geputzt, verkittet, ausgebessert und gefirnist und an der Rückseite mit Ölfarbe angestrichen“ worden sind. Die Ausbesserung der Bilder war von der geistlichen Vogtei dem Herrn Domkapitular Marchner übertragen und wurde ausgeführt von dem Maler Franz Gebhauser. Nur die Vergoldung des Hintergrundes fehlte noch, als Petermandl die Gemälde im Hause des Domherrn Marchner wiedersah. Marchner starb um Ostern 1830. Nach seinem Tode bestellte Petermandl beim Tapezierer Pfanzelter neue Goldrahmen und die nötigen Tapeten. 1839 werden die Bilder abermals erwähnt, es ist aber in dem Bericht des Pfleggerichtes an das Kreisamt diesmal von fünf Bildern die Rede. Deren Restaurierung nahm noch im selben Jahre der Maler Martin Pitzer in Angriff. Im Jahre 1843 erwähnt Pillwein die Bilder [3]) in seiner „Geschichte, Geographie und Statistik des Erzherzogtums Österreich ob der Enns und des Herzogtums Salzburg“. Er sagt: „Vier ausgezeichnet schöne Holzgemälde von 1499 durch einen und den nämlichen Künstler zieren in der Nähe des Hochaltars die Wände. Sie hingen vielleicht einst in der Kapelle der Burg von Plain.“ Dies ist möglich, Stiaßny nimmt es als gewiß an. Sichere Anhaltspunkte haben wir jedoch nicht dafür. Das Geschlecht der Grafen von Plain starb schon im 13. Jahrhundert aus. Die Burg fiel dann an das Erzstift Salzburg, welches dort Burggrafen einsetzte. Wir hören von einer „Capella in castro Plajen“, welche 1144 von Papst Lucius II. dem Stifte St. Zeno bei Reichenhall bestätigt wurde. Heute ist nur noch die Ruine der alten, auf einem Hügel unmittelbar über Großgmain gelegenen Burg erhalten. Wahrscheinlicher bleibt es, daß die Bilder Reste eines für die Wallfahrtskirche selbst angefertigten großen Flügelaltars sind. Neun Jahre nach dieser Erwähnung der Großgmainer Bilder durch Pillwein berichtete

(1) Österreichische Kunsttopographie. Band XI. Wien 1915.

(2) Sighart, Mittelalterliche Kunst (1858). Sighart, In Bavaria I. (1860). Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern (1863).

(3) Pillwein, Salzachkreis.

Petzolt[1]) im „Deutschen Kunstblatt“ über sie. Er bemerkt, daß in verschiedenen Reiseberichten Michael Wohlgemuth „wol ganz unrichtig“ als Schöpfer dieser Malereien genannt würde und fährt weiter fort: „Unter den vielseitigen Urteilen, welche Künstler und Kunstkenner über diese Werke ausgesprochen haben, begegnen sich die meisten in der Meinung, daß diese Gemälde von Bartholomäus Zeitblom herrühren.“

Wir begegnen hier zum ersten Mal dieser Vermutung und ihrer Begründung. Robert Stiaßny hat die Geschichte dieser heute als Irrtum erkannten Benennung eingehend dargestellt[2]), ohne jedoch auf das einzige Körnchen Wahrheit hinzuweisen, das zweifellos in ihr enthalten ist. Graf Laktanz Firmian, der Oberhofmeister am Hofe von Salzburg, hatte auf seinem Schlosse Leopoldskron bei Salzburg eine Bildersammlung angelegt, welche nach seinem, im Jahre 1786 erfolgten Tode zur Versteigerung gelangte. Die Gemälde wurden, wie Petzolt sagt, „nach allen Weltgegenden um Spottpreise verstreut,“ während die „Abteilung der wenigen Handzeichnungen“ an einen Salzburger Händler kam. Es befanden sich darunter sechs kleine mit Rotstift auf Reispapier gezeichnete Skizzen, die der Künstler offenbar auf einer Italienreise nach Gemälden italienischer Meister gemacht hatte. Die Blätter stellten dar:

1. Ein Altargemälde von Bartolomeo Vivarini „einen heiligen Bischof am Trone sitzend[3])“ aus SS. Giovanni e Paulo in Venedig. Dieses Blatt trug in schwarzer Tusche die Unterschrift „Zu Vynedig, im 1492 Jar“.

2. Figuren aus den allegorischen Darstellungen Giottos in der Arenakapelle zu Padua „sowie auch einige Figuren aus dem über der Kirchentür daselbst ausgeführten Gemälde des jüngsten Gerichtes[4])“. Unterschrieben in gleicher Weise wie das vorige Blatt: „Deß großen Padovaner Mahler Giotty.“

3. Brustbilder dreier singender Engel „ziemlich ähnlich den keuschen Gebilden des Girolamo dai Libri in der Kirche S. Giorgio in Verona[5])“.

4. „Das Christkind von Andrea Mantegna, welches gegenwärtig leider im Kreuzgang zu S. Zeno Maggiore in Verona an die Mauer gemalt, gänzlich verloschen ist[6]). Unterschrieben „1492 am Kürchgang zu Skd. Zeno von dem Mahler Quartione.“ Petzolt bemerkt hierzu noch weiter „Die Veroneser Guiden führen durchaus Andrea Mantegna als den Meister jenes verunglückten Freskogemäldes an. Unseren deutschen Künstler hat man sicher falsch berichtet, indem man ihm den Lehrmeister Mantegnas, Francesco Squarcione nannte.“

5. Ein auf beiden Seiten gezeichnetes Blatt. Auf der einen Seite sah man „fliegende Engel“, auf der anderen den ziemlich verloschenen Kopf eines bärtigen alten Mannes“, mit der Unterschrift: „1492 Jar zu Verona B. Z.“

6. Die Krönung Mariae von Ambrogio Fossano (Borgognone) an einer Altarnische der Certosa zu Pavia, unterschrieben: „In unser lieb frauen Kürch zu naechst der Stadt Pavia B. Z.“ Die Jahreszahl war hier unleserlich. Auf der Rückseite dieses Blattes war eine Reiterstatue des heiligen Georg abgebildet, die sich im Altarschrein der Kirche zu Nonn bei Reichenhall befand. Unterschrieben

(1) Petzolt, Temperamalereien in der Kirche zu Großgmain, Deutsches Kunstblatt 1852.
(2) Robert Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV. (1903).
(3) Petzolt, Deutsches Kunstblatt 1852.
(4) Petzolt, Deutsches Kunstblatt 1852.
(5) Petzolt, ebendort.
(6) Petzolt, ebendort.

war diese letzte Zeichnung: „1500 Jar zu Nhonn an der Saale[1])." Petzolt, welcher diese Zeichnungen noch gesehen hat, sagt: „Das geübte Kennerauge mußte diese Rotstiftzeichnungen für Studien eines deutschen Künstlers halten, welcher auf einer Reise durch die Lombardei und Venedig mit ausgezeichneter Treue nach Meisterwerken jener Epochen angefertigt wurden."

Die Initialen B. Z. brachten Petzolt sowie eine Reihe anderer Sachverständiger auf den Gedanken, daß es sich hier um Zeichnungen Bartholomäus Zeitbloms handle. Von da war es nur ein Schritt zu der Annahme, daß Bartholomäus Zeitblom auch die Großgmainer Bilder gemalt habe. Die Gründe, welche für diese Theorie vorgebracht wurden, waren folgende: Da für das Jahr 1492 kein anderer Aufenthaltsort Zeitbloms bekannt ist, so kann er sehr wol in Italien gewesen sein, da die sechs Rötelzeichnungen offenbar von ein und derselben Hand herrühren und B. Z. unterzeichnet sind, so sind sie sicher von Bartholomäus Zeitblom, da der Zeichner B. Z. sich im Jahre 1500 in Nonn bei Reichenhall befand, so hat er sicher auch im Jahre 1499 die Bilder für die Großgmainer Kirche gemacht, diese Gemälde sind demnach von Bartholomäus Zeitblom. Petzolt führte ferner noch eine Reihe stilkritischer Gründe für die Identität des Meisters von Großgmain mit Bartholomäus Zeitblom an, die jedoch von der inzwischen weiter vorgeschrittenen Forschung längst erledigt worden sind. Er verglich den Tod Mariae des Bartholomäus Zeitblom in der Pfarrkirche von Bingen bei Sigmaringen mit dem Tod der Mariae in Großgmain und bemerkte: „Hier wie dort stirbt die Mutter des Herren — ein eigenartiger Zug der schwäbischen Schule — im Kreise der Apostel außerhalb des Lagers." Robert Stiaßny widerlegte diese Behauptung ganz richtig[2]) durch den Hinweis auf ähnliche Kompositionen in Oberdeutschland und in Salzburg selbst. Gewisse Ähnlichkeiten, welche die Großgmainer Bilder mit der Malerei Zeitbloms aufweisen, wie der Madonnentypus, die kleinen Hände usw., sind ganz offenbar mehr auf den allgemeinen Stilcharakter der Zeit zurückzuführen, als daß sie persönlicher Natur wären. Noch im Jahre 1878 schrieb Petzolt: „Ich habe seitdem für meine Sammlungen das Bild mit der Jahreszahl (Abb. 1) wieder gezeichnet, habe Pausen von Köpfen der anderen Tafeln meinen Bekannten zur Vergleichung gesandt und jedesmal die Übereinstimmung mit beglaubigten Werken Zeitbloms erfahren, daher ich fest auf diesem Meister verharre ... Graf Reisach gab sich alle Mühe, in München und in Nürnberg nach dem Verbleib jener Zeichnungen von Leopoldskron zu forschen; allein das geheimnisvolle Verfahren des Verkäufers hatte keine Spur zurückgelassen."

Obertribunalsrat Abel in Stuttgart, Münzdirektor Böhm und der Konservator Hauser in Wien sowie Moritz von Schwind stimmten mit Petzolt in der Zuschreibung der Großgmainer Tafeln an Zeitblom überein. Nachdem A. Bayersdorfer „auf Grund genauer Untersuchungen die Urheberschaft Meister Barthels verneint" hatte, nahm G. Dahlke im Jahr 1881 die Frage von neuem auf[3]), um sich durchaus gegen die Urheberschaft Zeitbloms auszusprechen. Er sah in den Großgmainer Bildern das, wodurch sie die Werke Zeitbloms bedeutend überragen, „den weltlicheren Sinn, die freiere Anschauung, die stärkere Betonung des menschlich Wahren, die tiefere Naturauffassung, das Streben nach realistischer

(1) Petzolt, Deutsches Kunstblatt 1852.
(2) Im Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV. 1903.
(3) G. Dahlke, Bartholomäus Zeitblom und die Flügelgemälde zu Großgmain. Repertorium für Kunstwissenschaft IV. (1881).

Treue". Er betont, daß der Meister von Großgmain in der Ausgießung des heiligen Geistes (Abb. 3) wie in der Tempeldisputation (Abb. 2) Kompositionen geschaffen habe, „denen das Schwabenland schwerlich ein Seitenstück gegenüber zustellen vermag". Woltmann dagegen anerkannte nach „wiederholter Besichtigung die Übereinstimmung der Großgmainer Bilder mit der schwäbischen, ja mit der Ulmer Schule ohne Einschränkung". Schnaase wies ihnen eine „durchaus isolierte Stellung" an. Ulmer Kenner wollten „im Hinblick auf die perspektivische Anordnung der Fußböden, den reichgemusterten Goldgrund und die Kleidung der Schriftgelehrten nur Einwirkungen der flandrischen Kunst gelten lassen". Lehnert und Haakh nahmen ebenso entschieden gegen die Identität Zeitbloms mit dem Meister von Großgmain Stellung.

Keiner der genannten Gelehrten kam auf den Gedanken, daß zwar nicht Bartholomäus Zeitblom der Urheber der Großgmainer Werke sei, wohl aber der Monogrammist B. Z. es sein konnte. Die Identifikation B. Z. mit Bartholomäus Zeitblom war eine völlig willkürliche. Es ist sehr wohl denkbar, daß die Initialen B. Z. einem zu Ende des 15. Jahrhunderts im Salzburger Land tätigen, aus Italien kommenden Künstler gehörten, von dem sich sonst keine Kunde erhalten hat. Die Tatsache, daß das eine B. Z. signierte Blatt aus Nonn vom Jahre 1500 datiert ist, beweist, daß sich ein tüchtiger Künstler dieses Namens damals in Reichenhall oder dessen Umgebung aufhielt; was liegt also näher als die Annahme, daß dies derselbe Meister war, der 1499 entweder für die Schloßkapelle der Plainburg oder für die Wallfahrtskirche in Großgmain selbst einen Altar malte? Das hinderte nicht, daß er ein Mitglied der Salzburger Malerschule war.

In der Kaiserlichen Galerie in Wien befinden sich vier große Altarflügel, welche Bilder aus der Passionsgeschichte darstellen. Die Tafeln sind mit den Initialen R. F. und der Jahreszahl 1490 bz. 1491 signiert. Eduard von Engerth kam als erster auf den Gedanken, in diesen Gemälden die Hand des Meisters von Großgmain zu sehen[1]). Robert Stiaßny hat dann (1903) mit einem großen Aufwand von Scharfsinn die Identität des Monogrammisten R. F. mit dem Meister von Großgmain zu begründen versucht, indem er gleichzeitig den Beweis erbrachte, daß der R. F. unterzeichnete Maler der Wiener Tafeln niemand anders sei als Rueland Frueauf d. Ä., von dem wir wissen, daß er in den Jahren 1490 und 1491 in Salzburg tätig war und von dem wir zum letzten Mal im Jahre 1503 Nachricht erhalten.

Folgendes sind die urkundlichen Nachrichten, die wir in den Rechnungsbüchern Skt. Peter in Salzburg und a. a. O. von Rueland Frueauf besitzen:

1470 er erhält die Summe von 26 M. 30 Pf. für ein Gemälde „in camera abbatie" und für die Erneuerung von Glasfenstern „ad S. Paulum et ad S. Vitum, et ad bibliothecam et in stuba abbatie et in Scola".

1472 er erhält 35 M. 60 Pf. für Malereien „in capella S. Viti" und für andere Arbeiten.

1475 er erhält „für einen Gollt 4 β it. von einem Tüchlein zu entwerfen 60 Pf. it. von einem Korporaltüchlein zu entwerfen 8 β" usw.

1476 führte er eine Reihe von Arbeiten handwerksmäßiger Natur aus. Er hatte zwei Zahlbretter zu malen, ein Mittelfenster blau anzustreichen und zu fassen, einen Kasten grün in grün zu malen, an einem Ofen „die Gebuchs" zu machen,

(1) Beschreibendes Verzeichnis III. Nr. 1500 bis 1503. — Scheibler, im Repertorium für Kunstwissenschaft 1887.

ferner renovierte er aber auch „ein altes gemaltes Tuch, darauf ist ein Abendmahl", machte „auf dem Mueshaus ein Kruzifix und dabei vier Bilder" und entwarf sieben Bilder „zu dem Perlenkranz".

1478 erscheint „Magister Ruelandus Frueauf pictor als Testamentsvollstrecker in einer Kustodienrechnung des Stiftes Skt. Peter". Er wird hier als „civis Salzburgensis" bezeichnet[1]).

1478. In einer Rechnung des Salzburger Bürgerspitals heißt es „Ich hab geben dem Michel Tischler umb zwo geschnitten Kergenstangen XX. β und ich hab geben dem Rueland Maler davon ze malen III. Pf. VI. β ℌ[2]).

1480 hören wir von ihm als eines Mitgliedes der „Alten Bürger Bruderschaft".

1484. 11. Mai. Die Salzburger Bürgerschaft schreibt an den nach Passau verzogenen Meister als den „Erbern Weisen Rueland Frueauf, Maler, Burger zu Passau" und bittet ihn nach Salzburg zu kommen, um dort sein Gutachten über einen Hochaltar abzugeben, der für den neuerrichteten Chor der Liebfrauenkirche bestellt werden sollte.

1498 erhält er von neuem das Passauer Bürgerrecht, das er offenbar verloren hatte, als er wieder nach Salzburg zog.

1503. Seine Frau Margarete stirbt in Passau. Er selbst lebte noch. Auf dem Grabstein seiner Frau findet sich eine Eule als Wappen des Meisters[3]).

In den Urkunden findet sich also nichts, was irgendwie auf die Identität Rueland Frueaufs mit dem Meister von Großgmain hinwiese. Im Gegenteil, es ist wenig wahrscheinlich, daß der Maler, welcher 1498 das, wie ausdrücklich erwähnt wird, „durch sein Verschulden" verlorene Passauer Bürgerrecht wieder erwarb, 1499 noch im Salzburgischen mit der Arbeit an einem großen Altarwerk beschäftigt war. Es sind lediglich stilkritische Gründe, welche Stiaßny zu seiner Identifizierung dieses Malers mit dem Meister von Großgmain veranlaßt haben. Robert Stiaßny hat nun für diesen von ihm entdeckten Meister mit großer Sorgfalt ein ganzes Lebenswerk zusammengestellt, dessen Bekrönung die Großgmainer Tafeln sein sollten. Den ungeheuren Qualitätsunterschied, welcher diese Werke von den Wiener Passionsbildern trennt, glaubt Stiaßny durch die acht Jahre zu erklären, welche zwischen beiden Produktionen liegen und in welchen nach ihm der Künstler sich von einem mittelmäßigen Maler zu einer reifen Künstlerpersönlichkeit entwickelt hätte. Es ist von hohem Interesse, wie der verdienstvolle Forscher das ganze Lebenswerk Rueland Frueaufs von seinen Jugendwerken bis zu diesen letzten Großgmainer Schöpfungen aufbaut. Ich möchte auch seine Ausführungen unbedingt da gelten lassen, wo es sich um Zuschreibungen an Rueland Frueauf resp. den Monogrammisten R. F. handelt. In den Großgmainer Tafeln kommt jedoch ein den biederen Rueland weit überragender Künstler zu Worte, für den ich noch einzelne Bilder in Anspruch nehmen möchte, die Robert Stiaßny zwar ihm, aber gleichzeitig seinem Rueland Frueauf zuschreibt. Ich halte es demnach für erwiesen, daß Rueland Frueauf der Maler des Regensburger Altars gewesen ist, aber ich halte es für ausgeschlossen, daß der Meister von

(1) Robert Stiaßny, im Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (1903) XXIV.

(2) Spatzenegger, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1869 und Sedlitzky, ebenda 1901.

(3) Alle diese auf Rueland Frueauf bezüglichen Urkunden, mit Ausnahme der nicht mehr auffindbaren von Spatzenegger noch erwähnten aus dem Jahre 1478 finden sich abgedruckt bei Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg.

Großgmain ihn malte. Dagegen sehe ich die Hand dieses Meisters sowohl in dem Bild des heiligen Wolfgang in der Münchner Frauenkirche, wie in den Kirchenvätern der Sammlung Lindenau in Berlin.

Immerhin ist es Stiaßny gelungen, etwas Licht in das dunkle Gebiet der altsalzburger Malerei zu tragen und es ist wohl möglich, daß er mit seiner Entdeckung des Rueland Frueauf in dem Monogrammisten R. F. den Weg gewiesen hat, auf dem wir vielleicht noch einmal zur Auffindung des Meisters von Großgmain gelangen können, denn die von Stiaßny mit bewundernswürdigem Kennerblick bemerkten Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten zwischen den Wiener Tafeln und den Großgmainer Bildern sind tatsächlich vorhanden. Sie genügen nur meines Erachtens nicht, um beide Bildgruppen dem gleichen Maler zuzuschreiben. Es handelt sich um Übereinstimmungen in Einzelheiten, während im Wesentlichen und eigentlich Maßgebenden die Übereinstimmung des Ganzen nach Stil und Behandlung fehlt. Ein Schul- oder Werkstattzusammenhang ist allerdings wahrscheinlich. Bei einer genauen Prüfung der von Stiaßny zwischen den Wiener und den Großgmainer Tafeln nachgewiesenen Ähnlichkeiten drängt sich die Erkenntnis auf, daß diese Ähnlichkeiten nicht überzeugender sind als die ebenfalls vorhandenen Ähnlichkeitsmerkmale zwischen den Großgmainer Bildern und den beglaubigten Werken Zeitbloms.

Auf Grund der genauen Arbeit Stiaßnys hat Otto Fischer in Hiersemanns Kunstgeschichtlichen Monographien munter drauf los phantasiert und die Vermutungen Stiaßnys ohne weiteres als beglaubigte Tatsachen hingestellt. Zu meinem Erstaunen fand ich die Werke des Großgmainer Meisters ohne alle nähere Begründung unter den Arbeiten Rueland Frueaufs d. Ä. angeführt. Otto Fischer stellt seine Leser einfach vor die Tatsache: „Am besten hilft man sich mit der Annahme eines größeren Werkstattbetriebs, der ja in der Tat sehr wahrscheinlich ist, und trennt die Werke (Rueland Frueaufs d. Ä.) in solche, bei denen der eigenhändige Anteil des Meisters überwiegt und in solche, bei denen die ausführende Hand von Gehilfen den Hauptanteil hat. In die erste Reihe gehören . . . endlich die Tafeln von Großgmain 1499". Fischer räumt später allerdings ein, daß „von den Wiener Tafeln zu den Großgmainern ein weiter Schritt sei. Ja der Abstand scheint so groß, daß man leicht an der Urheberschaft desselben Meisters zweifeln könnte. Eine genaue Untersuchung zerstreut aber alle Bedenken, die man gegen eine beträchtliche Stilwandlung in der kurzen Frist von acht Jahren vorbringen könnte." Otto Fischer glaubt außerdem, die Kluft, welche beide Gruppen trennt, ausfüllen zu können durch die Entdeckung zweier Täfelchen, Teile eines kleinen Altarschreins, welche sich jetzt auseinandergesägt in Skt. Florian, Budapest und Venedig befinden. Diese Malereien sind mir nur aus den Abbildungen bekannt, so daß ich kein Urteil darüber aussprechen kann, ob sie von der Hand des Großgmainer Meisters herrühren können oder nicht. Andrerseits konnte ich aber weder in der Verkündigung (Budapest) noch in der Anbetung des Kindes (Venedig) Züge entdecken, die mehr als eine allgemeine zeitlich begründete Ähnlichkeit mit den Großgmainer Bildern hätten.

Eine gewisse Schwierigkeit stellt sich der Vergleichung der Wiener und Großgmainer Tafeln in dem Unterschied der Formate entgegen. Immerhin kann aber doch das Format der Wiener Tafeln nicht, wie Stiaßny meint, dafür verantwortlich gemacht werden, daß die „Formen flacher und flauer, die Bewegungen ungelenker, die Gewänder scharfbrüchiger" sind als auf den Großgmainer Bildern. Was Robert Stiaßny ferner von der Farbengebung auf beiden Bild-

gruppen sagt, kann nur mit einem gewissen Vorbehalt als zutreffend angenommen werden. Die Großgmainer Bilder sind so stark restauriert, daß wir ein wirkliches Urteil über ihre koloristische Erscheinung nicht mehr haben können. Bei solchen restaurierten Bildern müssen wir bezüglich ihrer Farbenwirkung manches auf Treu und Glauben hinnehmen. Im Ganzen wird ja der Restaurator sich bemüht haben, ungefähr die erste Erscheinung der Farben wieder herzustellen, so daß der allgemeine Eindruck der Tafeln wohl dem ursprünglichen ähnlich sein kann, irgend welche Schlußfolgerungen lassen sich aber nur mit äußerster Vorsicht aus der Malerei und dem farbigen Eindruck ziehen. Wie willkürlich bei Restaurierungen oft verfahren wurde, wissen wir ja zur Genüge. Von der unter dem Domkapitular Marchner vorgenommenen Restaurierung sagte schon Petzolt, daß sie „leider unerfahrenen, gefühllosen Händen anvertraut" gewesen sei. Wie grob die Übermalung stellenweise vorgenommen wurde, zeigt der Goldbrokatbehang des Lesezimmers beim Tod Mariae, die sogar in der Abbildung als moderne Zutat kenntlich ist (Abb. 4). Die Salvatorgestalt (Abb. 9) ist so verändert, daß aus einem bärtigen Christus ein unbärtiger geworden ist. Im Ganzen scheint aber der Restaurator ziemlich sorgfältig der ursprünglichen Zeichnung gefolgt zu sein. Alles was ich jedoch hier über Farbe und Malweise sage, geschieht mit dem Vorbehalt, daß es sich auf den jetzigen Zustand der Bilder bezieht.

Die vier Gemälde auf Goldgrund (Abb. 1—4), welche vermutlich Teile der Innenflügel des Altares waren, haben jene feine dekorative Wirkung, welche ein Charakteristikum aller spätgotischen Malerei ist. Diese Wirkung wird natürlich nicht zum mindesten durch den Goldgrund bedingt, dessen warmes Leuchten den frischen und hellen Farben der Malerei Kraft und Tiefe leiht. Dr. H. Modern hat schon die Beobachtung gemacht, daß für das Granatapfelmuster dieses Goldgrundes das gleiche Model verwendet worden ist, wie für den Goldgrund der Wiener Tafeln. Einen Beweis für die Identität der Maler kann ich jedoch hierin nicht sehen. Dasselbe Model kann mehrfach vorhanden gewesen sein. Die „frische Leuchtkraft", welche Stiaßny an den Großgmainer Tafeln erwähnt, ist leider zum großen Teil auf ihre gründliche Renovierung zurückzuführen.

Die Darbringung im Tempel (Abb. 1) ist von einer Frische, die das Bild fast neu erscheinen läßt. Bei dieser ersten Tafel der Serie, welche auch die Jahreszahl 1499 trägt, fiel mir das Kreidige der Fleischfarben sowie des Weißen am Altartuch, den Kopftüchern usw. auf. Gerade dieses erste Bild ist aber sowohl koloristisch wie kompositionell sehr interessant. Der Maler des Werkes muß die Bilder zeitgenössischer, oberitalienischer Maler gekannt haben, die Komposition wie die Farbengebung weist hie und da ganz bestimmt auf venezianische Bilder hin. Die Abbildung wird hier vielleicht deutlicher sprechen, als der Versuch, künstlerische, ästhetische und technische Imponderabilien in Worte zu fassen. Es ist ganz eigenartig, wie typisch deutsches Schulgut sich mit italienischen Motiven vermengt, ein Zug, den ja die deutsche Malerei häufig und noch bis ins 19. Jahrhundert aufwies. Etwas vom klassischen Formenadel Italiens ist über dieses Bild gebreitet, zugleich mit der halb demütigen, halb trocken nüchternen Wiedergabe bescheidenster Wirklichkeit. Unbeholfen in der Gebärde, eng in der Auffassung kniet Joseph am Altar, sein ganzer hausväterlicher Sinn ist auf die zwei Tauben gerichtet, der einzigen Opfergabe, die in seinen beschränkten Lebensverhältnissen lag. Kümmerlich und ohne Anmut sind die Frauen hinter ihm, aber der hohe Priester ihm gegenüber und der junge, hochmütig blickende Diakon stammen aus einer anderen Welt. Hier ist nichts von

kleinbürgerlicher Verzagtheit, hier sind großzügige Menschentypen, denen die Würde ihres Amtes etwas Zeitloses gibt. Italienische Kultur hat diese Züge geformt, nur in Italien konnte ein Maler damaliger Zeit seinen Geschmack so verfeinern, daß ihm die fein abgewogene Komposition der Figurengruppen auf diesem Bilde gelang. Diese Tafel wie die Ausgießung des heiligen Geistes (Abb. 3) sind überhaupt kompositorisch sehr viel reifere Schöpfungen als der zwölfjährige Jesus im Tempel und der Tod der Maria. Die absolute Ruhe und die Vornehmheit der Gebärdensprache auf dem ersten und dritten Bilde wird auf den beiden anderen nicht erreicht, überhaupt scheinen mir diese beiden Bilder der Darbringung und des Pfingstfestes eine Sicherheit zu verraten, die sich in den anderen Werken nicht so selbstverständlich ausdrückt. Der Maler komponierte in der Tempeldarstellung nur mit wenigen Personen, diese gruppierte er zwanglos und doch nach streng formalen Gesichtspunkten. Den architektonischen Hintergrund beschränkte er auf wenig große Umrißlinien und klare Flächen, so daß hier das Maßvolle und Zurückhaltende, welches bei einem deutschen Maler zu Ende des 15. Jahrhunderts überraschen muß, bis zur Kälte erstarrt. Eine natürliche Veranlagung, die den Meister von Großgmain von vornherein in eine andere Kultursphäre wie die des handfesten Michel Wolgemut und seinesgleichen erhob, muß durch einen Aufenthalt im Süden bis an die Grenze der Pose ausgebildet worden sein. In diesem Bild, wo das Sujet dem Meister die volle Hingabe an seine Geschmacksrichtung gestattete, kommt darum auch dieses klassizistische Moment am reinsten zur Geltung. Die Art, wie Maria kniend dem greisen Simeon das Knäblein reicht, gemahnt an die Würde römischer Matronen, was erst deutlich wird, wenn man die Gestalt mit den ungeschickten dumpfen Frauenfiguren hinter Joseph vergleicht. Bei seinem Bestreben, den Frauenköpfen Zartheit und Weichheit zu verleihen, geriet der Maler jedes Mal ins Insipide, wenn wir hierfür nicht etwa den Restaurator verantwortlich machen müssen, denn weder der Kopf der Maria des Pfingstfestes noch das Madonnenköpfchen der einen Außentafel (Abb. 8) haben etwas von diesem bleichsüchtigen Typus der geistig Armen; im Gegenteil, der Kopf der Maria des Pfingstfestes erinnert an die dunkle, sammetwarme und temperamentvolle Schönheit der venezianischen Madonnen.

In der Tempeldarbringung sind die Figuren staffelförmig aufgebaut, wobei mit Sorgfalt darauf geachtet wurde, daß das Christkind genau in den Mittelpunkt der ganzen Komposition kam. Maria, die Gottesgebärerin, kniet nur wenig zur Seite gerückt ganz vorn im Bilde und erscheint so als die wichtigste Gestalt in demselben. Sie reicht dem sich in halb kniender Stellung zu ihr neigenden Simeon das Kind. Es ist der Augenblick, in dem der Greis als Repräsentant des alten Bundes mit den Worten „Nunc dimittis" den Anbruch der neuen Epoche begrüßt. Hinter ihm, ihn überragend, schließt sich in den beiden wundervollen Priestergestalten die kirchliche Hierarchie an. Wie Glieder einer Kette reihen sich diese Gestalten aneinander, diese fünf Personen bilden ein unlösliches Ganzes, während die Gruppe links, Joseph und die beiden Frauen von ihnen losgelöst erscheint. Die Maria wendet Joseph den Rücken zu und die übrigen beachten weder ihn noch die Frauen. Diese drei sind ganz als Nebenfiguren behandelt, sie sind Teilhaber an der göttlichen Gnade, aber nicht Träger der Heilswahrheit. Die breite weiße Fläche der Mensa trennt die Gruppen. Den oberen Abschluß der Komposition bilden bezeichnenderweise die Gesetzestafeln, die hier wie eine dunkle Wand aus dem Goldgrund hervortretend noch einmal den im „Nunc dimittis" des Simeon angeschlagenen Gedanken wiederholen: Dort das alte, hier das neue Gesetz, der jüdische Tempel und die christliche Kirche.

Die beiden schwarzen Gesetzestafeln sind von rötlichem Stein, der wohl Untersberger Marmor darstellen soll, umrahmt. In goldenen, heute ganz erneuerten Buchstaben sind auf der linken Tafel die zwölf Gebote in deutsch, auf der rechten in lateinischer Sprache gegeben:

Dy X. Gepot	Dece prepta
Ich gelaub i aine Got	Unum crede deu
Nit eytl swer pey got	Nec vana jura p ipm
Heylig di feyrtag	Sabata sanctifices
Eer vater und muet	Habeas in honoe pnts
Nit sey ein tötter	Non sis occisor, fur
Nit sey ein unkeusch	Mechus testis iniq
Nit sey ein Tieb	Alterius nuptam
Nit sey falscher lug	Nec rem cupias
Deines nägsten weib nit beger	Alienam
Nit seines gut und er	1499

I. Lange hat darauf hingewiesen, daß die zehn Gebote in bayrischem Dialekt geschrieben seien[1]). An sich wäre dies aber kein Beweis für die Nationalität des Malers, denn bei der Abfassung der Gebote kann ebenso gut etwa ein Kleriker oder der Burggraf von Plain als Auftraggeber beteiligt gewesen sein.

In der koloristischen Erscheinung dieses Bildes wiegen feuriges Rot und ein ins grauviolette spielende Rötlich vor. Große Flächen von dunklem grünblau und weiß bringen mit dem spärlich verwendeten Zitronengelb eine feine Harmonie hervor. Die grauweiße Fläche des Altartuchs in der Mitte des Bildes verbindet die Farbengruppen des oberen Teiles, darunter folgt der grünliche Ton des Steines, dann der gelbrote Fußbodenbelag.

Sehr beachtenswert und für den Meister charakteristisch ist die Art, wie er durch den Fliesenbelag des Fußbodens die koloristische Einheit seiner Bilder zu unterstützen sucht. So bunt seine Farben sind, der Versuch, eine Einheit herzustellen, ist immer gemacht, nur daß der Meister die koloristische Einheit immer berechnet, sie nicht instinktiv herstellt. Im Fußboden werden immer die einzelnen Nüancen des Bildes noch einmal wiederholt. Durch ihn versucht er das Ganze zusammenzuhalten. Er löst diese Aufgabe aber mehr wie ein Rechenexempel denn als ein künstlerisches Problem.

Die Madonna hat ein feines, scharf gezeichnetes Profil, ohne Reiz, das Gesicht ist blaß und wird ganz umhüllt von einem kreidig weißen Kopftuch mit schieferfarbenen Schatten. Die schweren Stoffmassen des grünblauen Gewandes fallen in scharf gebrochenen Falten herab. Die Art, wie der Saum des Mantels über eine Schwelle des Altars herabhängt, zeugt von eifriger Naturbeobachtung. Am Fuß kommt unter dem Mantelsaum ein Stück leuchtend rotes Kleid mit Goldborte hervor. Die Schattenpartien links sind dick aufgestrichen, der Ärmel rot. Interessant ist der Versuch des Malers, die Fleischfarbe der Frauenhände vom Körperchen des Kindes wie von der gelblichen Männerhand des Simeon im Farbton zu unterscheiden. Diese delikate Zusammenstellung von Tönen wird durch das weiße Tuch gehoben, auf welchem Maria das Kind hält. Das Köpfchen des Jesuskindes ist ganz das eines dicken bayrischen Babys, aber der Körper ist noch nicht der eines Kindes, sondern eines kleinen dicken Menschen; die Augen sind hellbraun, ein dünner blasser Heiligenschein umleuchtet den

(1) Zeitschrift für bildende Kunst 1890.

Kopf, die Füße und Hände sind groß. Gut beobachtet wieder die Hautfalten in der rechten Achsel und im Ellenbogen.

Simeon hat den Typus eines alten müden Mannes, der Ausdruck hat etwas Verdrossenes, das charakteristisch für alle deutschen Werke ist bis in die Biedermeierepoche hinein, und das sich möglicherweise aus der Dumpfheit und Kärglichkeit des bürgerlichen Lebens erklären läßt. Die Züge sind klein und fein, aber breit gemalt, ein grauweißer Bart umrahmt das Gesicht. Sehr weich ist der Ansatz des Haares an der Backe und der Oberlippe, die er ganz verbirgt; von der Gewandung geht der Bart in hartem Bogen los, diese harte Kontur wird von einzelnen Härchen überschnitten, die heller aufgemalt sind. Die hohe Stirn ist flächig und breit behandelt, ebenso die ruhigen klaren Stoffmassen der über die Stirn fallenden Kapuze. Mit liebevoller Genauigkeit ist der Maler der Form des Schattens unter der Kapuze nachgegangen. Die Augen sind so intensiv auf das Kind gerichtet, daß die Stirn sich runzelt und die Fältchen in dem Augenwinkel sich dichter zusammenziehen. Sehr sorgfältig ist auch die Backe modelliert. Der Simeon ist zweifellos ein Porträtkopf, bei dem der Künstler mit strengster Hingebung an das Modell arbeitete. Ein roter Mantel mit Kapuze deckt Kopf und Rücken und fällt rechts nach vorn über die Schulter. Links ist er über der linken Schulter so zurückgeschlagen, daß der linke Arm frei herauskommt und das ganze violettgraue Mönchsgewand sichtbar wird. Strümpfe und Schuhe sind schwarz; die letzteren haben weder Absatz noch Ferse, bei dem linken wird die innere hellgraue Sohle sichtbar. Der linke Ärmel und die linke Seite des Kleides, wie es sich über das linke Bein legt, sind hell belichtet, der übrige vordere Teil des Kleides in rötlich warmen Schattentönen gehalten.

Der Hohepriester ist ebenfalls wieder ein hervorragender, diesmal bartloser Porträtkopf. Das Gesicht ist von eigentümlich fester Zeichnung und plastisch durch grünliche Schatten am Kinn modelliert. Von der Naturbeobachtungsgabe des Malers zeugen wieder die Hautfalten unter dem bartlosen Kinn und am Hals. Auffallend sind die dünnen Lippen. Er und der hinter ihm stehende Diakon sind die Träger der hauptsächlichsten Farbenwerte und der delikatesten Nüancen im Bilde. Der Kopf des Hohenpriesters wird von einem gelben Turban und gelbem über die Schulter herabhängendem Tuch wirkungsvoll umrahmt. Darüber trägt er eine weiße Kopfbedeckung, die innen leuchtend rot gemalt ist. Rot ist auch der breite Streifen vorn über der Stirn, auf diesem sind kleine Ornamente in Gold gestickt. Die Schattenpartien im gelben Tuch sind ebenfalls rötlich. Ein dunkelbrauner Mantel fällt steil und breit von den Schultern herab. Sein hellrotes Futter korrespondiert mit dem Rot der Mitra, über der Brust wird der Mantel von einer breiten goldgestickten Bordüre gehalten, die als Saum vorn zu beiden Seiten herabläuft. Das grünblaue Samtkleid wird an den Handgelenken von breiten messingnen Armspangen geschlossen.

Der Maler war noch nicht fähig, eine Bewegung, so wie er sie wollte, wiederzugeben. Er dachte sich die Hände des Priesters gekreuzt auf der Brust liegend, sie sind aber tatsächlich nur vor sie hingehalten und ohne Leben. Stiaßny macht darauf aufmerksam, daß die Maria der Wiener Kreuztragung und der Petrus der Himmelfahrt ebendort die Arme genau so wie der Priester in Großgmain verschränkten. An den Händen dieses Priesters beobachten wir auch am deutlichsten die spitzen Finger, schmalen Gelenke und die dicke Mittelhand, welche Stiaßny als weitere Übereinstimmung zwischen dem Maler der Wiener Tafeln und dem Meister von Großgmain anführte. Gewiß ist die Ähnlichkeit auffallend,

aber sie genügt zu einer Identifizierung der beiden Meister ebenso wenig wie die allgemeine Ähnlichkeit einiger Gesichtstypen. Gerade der Vergleich dieser sorgfältigen und doch mühelosen Komposition mit den unbeholfenen Bildern der Wiener Galerie zeigt einen so gewaltigen Abstand, daß der Unterschied von acht Jahren nicht zur Erklärung dienen kann.

Hinter dem Hohenpriester steht ein junger Diakon, kleiner gezeichnet als die übrigen Figuren, gemäß seiner Stellung im Hintergrund. Diese Figurenperspektive wird von dem Meister immer genau beobachtet, trotzdem er sonst in dieser Hinsicht noch durchaus unsicher ist. Es ist interessant, wie diese Figuren lediglich durch ihre Stellung und koloristische Behandlung zum Schlußglied in der mit Maria beginnenden Kette bezeichnet wird, denn psychisch erscheint der junge Geistliche völlig losgelöst von der Szene. Der Ausdruck des scharf markierten Gesichtes ist gleichgültig und hochmütig. Ohne Teilnahme an der Handlung, bloß in Erfüllung seines Amtes steht er am Altar. Die Magerkeit des Gesichtes, die eingesunkenen Backen, die halbgesenkten Lider, der festgeschlossene Mund mit den nach unten gebogenen Winkeln erinnern an mönchische Askese. Es liegt etwas Gequältes, in sich selbst Verbohrtes und Verbissenes in diesem jungen Gesicht, das uns erst ganz zum Bewußtsein kommt, wenn wir es mit der stillen Würde und abgeklärten Ruhe des älteren Priesters vergleichen[1]). Die violette Mütze ist tief in die Stirn gedrückt, der ganze Kopf hebt sich vom Goldgrund ab. Das Humerale ist zitronengelb, das Kleid weiß mit violetten Schatten. Dieses weiße Kleid ist viel wärmer, lockerer und duftiger gemalt als das Kopftuch der Madonna, so daß wir für letzteres wohl den Restaurator verantwortlich machen dürfen. Über die linke Schulter zieht sich ein breiter roter Streifen. Diese Gestalt füllt den ganzen langen und schmalen Raum aus, der zwischen dem Hohenpriester und dem rechten Bildrand übrig blieb. Ihr entspricht gegenüber die zunächst dem Altar stehende Frau, die ganz so gezeichnet ist, daß man deutlich die Absicht des Künstlers erkennt, hier nichts anderes als eine raumfüllende Figur zu geben. Das weiße Kopftuch ist ihr vorn so über das Gesicht gefallen, daß es die Augen fast ganz verdeckt und alle Aufmerksamkeit von dem schon ohnehin belanglosen Kopf ablenkt. Der Mantel ist dunkelblau, die Kleiderärmel rot. Zusammen mit dem olivgrünen Mantel der zweiten Frau bringen diese Farben einen kraftvollen tiefen Ton auf diese Bildseite, der das Gleichgewicht herstellt zu der schwerwiegenden Figurengruppe gegenüber. Diese zweite Frau entspricht dem Hohenpriester, und gerade durch diesen kompositionellen Zusammenhang fällt die gewollte Gleichgültigkeit auf, mit der sie der Maler behandelt hat. Das dumme, blasse Gesicht wird umrahmt von einem mächtigen weißen Kopftuch, die Gebärde, mit welcher die rechte Hand auf die Tauben des Joseph deutet, hat etwas linkisches und langsames.

Im Joseph finden wir wieder einen prächtigen Porträtkopf. Der Typus ist dem des Simeon nicht unähnlich, so daß diese beiden sich in der Bildsymmetrie entsprechenden Figuren auch durch eine gewisse soziale Zusammengehörigkeit hervorgehoben sind. Joseph ist etwa gleichaltrig mit Simeon gedacht. Der Ausdruck ist mürrisch, es ist das Gesicht eines braven Spießbürgers, der sein Lebtag weder Sonne noch Luft gekannt hat. Er trägt den Bart in zwei Spitzen geteilt wie Simeon, sein volles weißes Haar ist von der hohen, gut modellierten

(1) Das Profil ist mit dicken braunen Pinselstrichen umrissen, die Nase steht aber nicht genau in der ihr vorgezeichneten Silhouette, der Kopf ist anders hineingestellt, als es die ursprüngliche Zeichnung zu beabsichtigen scheint.

Stirn zurückgestrichen, aber während Haar und Bart Simeons einen schweren bläulichen Ton haben, sind Haar und Bart Josephs in warmen gelblichen Tönen gehalten. Der Mantel ist rötlich, genau wie der Simeons, nur daß die Kapuze beim Joseph ganz zurückgefallen ist. Vorn am Hals unter dem Bart wird eine kleine Mantelschleife aus Perlen sichtbar. Das Kleid ist feuerrot. Beide Gewänder sind von dünnen Goldstreifen umsäumt. Die Stiefel sind schwarz. In der linken Hand hält er eine blaue, in der rechten Hand eine braune Taube.

Das nächstfolgende Bild der Serie, der zwölfjährige Jesus im Tempel lehrend (Abb. 2), lag, da es die Wiedergabe einer dramatisch bewegten Szene erforderte, dem Künstler weit weniger als die stille Beschaulichkeit der Darbringung im Tempel. Eine wohlabgewogene Komposition gibt er auch hier. Es macht sich hier aber besonders bemerkbar, daß der Meister weniger nach künstlerischem Empfinden komponierte als vielmehr seine Symetrien ausrechnete, wodurch besonders da, wo er freudloser arbeitete, etwas nüchtern Trocknes in das Ganze kommt. Sehr auffallend ist auf diesem Bild die mathematische Farbenkomposition des Meisters. Die vorn in der Mitte stehende Bank wiederholt genau den gelben Holzton der beiden Thronstufen, die Sockel der Säulen, die zu beiden Seiten das Bild einrahmen, greifen die Farbe noch einmal auf. Der Mantel des Pharisäers auf der Bank rechts wiederholt den rötlichen Ton im Kleid des göttlichen Knaben, während sein Gewand das Lachsrot aufnimmt, welches Unterkleid und Kapuze des rechts stehenden jungen Schriftgelehrten zeigen. Das rechts auf der Bank liegende Buch und das Gewand des links sitzenden Pharisäers haben genau dasselbe Grünblau wie der Mantel Marias ganz rechts im Hintergrund, und dieses Grünblau wird links wieder aufgenommen im Mantel der hintersten der zwei stehenden Disputanten und in dem Kopftuch des vorderen Disputanten. Der Meister hat in diesem Bilde seine Farben wie die Steine eines Mosaiks verteilt. Der kleine Christus ist, um ihn als Mittelpunkt der Komposition hervorzuheben, auf einen Marmorthron erhöht und so gegen den goldenen Hintergrund gesetzt, daß sich über ihm ein weiter Bogen wie ein Baldachin rundet. Es ist dem Meister hier wie bei den anderen Werken wieder vollkommen gelungen, die Hauptperson so zu bezeichnen, daß sie sich auf den ersten Blick als Mittelpunkt des ganzen, im Bilde dargestellten Ideenkreises dokumentiert. Viel deutlicher wie in der ersten Tafel zeigt sich aber hier die mittelalterliche Befangenheit des Künstlers in der Disposition der einzelnen Figuren und Gruppen. Er hatte die Absicht, alle diese Menschen nicht nur in lebhaftem Gespräch untereinander, sondern in Beziehung mit dem lehrenden Knaben zu zeigen. Tatsächlich stehen oder sitzen aber nur einzelne Gestalten neben einander, ohne inneren Konnex. Besonders auffallend ist dies bei der Figur des Jesusknaben selbst, der eigentlich ganz von den anderen isoliert ist. Gedacht war wohl, daß sich die Auslegungen des Zwölfjährigen an den rechts seitlich stehenden Schriftgelehrten richteten, und dessen erhobene rechte Hand bedeutet eine leise Abwehr gegen das, was ihm als irrige Auslegung der Schrift erscheint. Beide Personen sprechen aber an einander vorbei. Der Knabe wie der junge Pharisäer sind wundervolle Einzelfiguren, die jede für sich betrachtet werden müssen, zwischen denen keine Verbindung besteht. Dasselbe gilt von den drei sitzenden Männern des Vordergrundes. Jeder spricht oder gestikuliert vor sich hin, ohne Rücksicht auf den andern, es ist nirgends ein Geben oder Nehmen zwischen den Gestalten. Man spürt, daß der Meister noch in der altüblichen Weise hier mit einzelnen Typen arbeitet, die er allerdings nicht willkürlich von

einem Musterbuch entnahm, sondern nach dem Modell zeichnete, die er aber nicht als Bestandteile ihrer Gruppe oder des Bildganzen gesehen hatte, sondern beliebig zusammenfügte. Ebenso ist bei allen seinen Bildern noch die mangelnde Übereinstimmung zwischen Raum und Figur zu beobachten. Man sehe nur, wie der kleine Jesus auf dem Throne sitzt, Thron und Kind sind jedes für sich gezeichnet, dann zusammengestellt. Daran liegt es auch, daß die Gestalten niemals fest auf dem Boden stehen, sondern vor ihn gestellt scheinen.

Der Goldgrund ist in diesem Bilde auf drei verhältnismäßig kleine Flächen beschränkt, da er sehr stark von der grauen Steinarchitektur überschnitten wird. Es ist bei dieser Anordnung besonders auffallend, daß der Künstler sich enthielt, irgendwo ein Fenster oder einen Ausblick in freies Land zu öffnen. Ich möchte hier einen Beweis sehen, wie gänzlich unbeeinflußt der Meister von Großgmain durch die niederländische Malerei geblieben ist. Robert Stiaßny, der in diesen Bildern den Höhepunkt des Schaffens Rueland Frueaufs sieht, nennt ein kleines Bildchen des Prager Rudolfinums[1]) — die Madonna mit dem Kind, den Apostel Thomas und einen Stifter darstellend — als das „früheste datierte Werk des Großgmainers". Eben in diesem Bildchen sind aber Züge, die auf eine ganz andere Persönlichkeit weisen. Der Maler, der im Jahre 1483 den spätgotischen Baldachin über dem Betpult mit so offenbarer Freude an Verästelungen und knorrigem Wurzelwerk malte, hätte sich schwerlich davon losgesagt, um zu den mageren, frostigen Linien einer klassisch sein sollenden Architektur überzugehen. Deutlicher aber noch als dieser Baldachin spricht der Ausblick aus dem gotischen Fenster gegen die Urheberschaft des Meisters von Großgmain. Die feingemalte, stimmungsvolle Flußlandschaft verleiht dem Prager Bildchen einen entschieden niederländischen Charakter. Diesen Einfluß hätte ein Maler schwerlich ganz abgeschüttelt, nachdem er so intensiv auf ihn gewirkt hatte. Es ist meines Erachtens ganz unmöglich, daß eine Künstlerpersönlichkeit sich innerhalb eines Zeitraums von nicht ganz zwei Jahrzehnten so völlig verändert, daß sie ihre anmutigsten Jugendeigenschaften verleugnet, um sich dafür andere anzueignen, die in den Jugendwerken nicht einmal potentiell vorhanden schienen.

Die Begabung des Großgmainers lag auf den Gebieten der Komposition, des Kolorismus und des Porträts. Andere Kunstforscher haben dem Meister einen besonderen Hang zur Klein- und Feinmalerei nachgerühmt. Ich kann nicht finden, daß er hier mehr leistet wie seine Zeitgenossen. Im Gegenteil, Hintergrund und Akzessorien sind mit einer gewissen Gleichgültigkeit behandelt. Die Architektur ist immer mager und vom Beiwerk nur das gegeben, was zum Verständnis der Situation notwendig erscheint, hier etwa das vorn auf dem Fußboden liegende Buch. Die sorgsame Detailmalerei bei der Kleidung führe ich, soweit sie nicht einfach Zeitstil ist, mehr auf den lebhaften Sinn des Künstlers für alles Porträtmäßige zurück.

Jedem Typus entspricht nämlich die Gewandung durchaus. Die Kleidung hat bei ihm stets etwas über den dargestellten Menschen auszusagen, sie unterstützt die psychische Erscheinung durch ihre Farbe, ihre Linien oder das Volumen. So ist auf dieser zweiten Tafel der mit Jesus disputierende Schriftgelehrte ein ganz hervorragendes Mönchsporträt. Das schmale, magere, unschöne, aber von tiefem Ernst durchgeistigte Gesicht ist mit unerbittlicher Treue gegen das lebende Modell wiedergegeben, die blaßgelbe Gesichtsfarbe, die dünnen Lippen, die kleinen

(1) Im Katalog wird dieses Bild einem niederländischen Meister zugeschrieben. 1881 machte Scheibler bereits darauf aufmerksam, daß es die Art des Monogrammisten R. F. zeige.

Augen, die hellen, grünlichgrauen Schatten, mit denen der Kopf modelliert ist, zeigen uns ganz deutlich einen fleißigen, etwas beschränkten aber doch klugen und ehrlich forschenden Menschen. Den Kopf bedeckt eine schwarze eng anliegende Kappe, welche wesentlich dazu beiträgt, das Charakteristische des Typus, die Schmalheit des Gesichtes und den knochigen Schädel zu betonen. Eine lachsrote Kapuze, ein ins Bräunliche spielender, olivgrüner Mantel, ein lachsfarbenes Kleid mit breitem weißem Saum und schwarze Schuhe ergeben wieder eine recht vornehme Farbenharmonie, in welche das hellila gebundene Buch eine subtile Note bringt. Das feurige Lachsrot der Kapuze hebt sich gut von dem pfaublauen Mantel der hinter dem jungen Gelehrten erscheinenden Maria ab. Die koloristischen Absichten des Malers werden deutlich, wenn man die Farbengebung an dieser Gestalt vergleicht mit der Zurückhaltung, die der Meister sich in dieser Hinsicht bei der Gewandung des Jesusknaben auferlegt hat. Dessen Figur wirkt auf ihrem steinernen Lehrstuhl zart und kühl wie eine Grisaille. Der blonde Lockenkopf löst sich vom Goldgrund ab, das faltige Kleid hat einen zartrötlichen, ins Graue und Violette spielenden Ton, der sehr fein mit dem Stein des Thrones zusammengestimmt ist und sich von diesem nur wenig abhebt. Hier dominiert also der kluge Knabenkopf die ganze Gestalt, das Gewand ist als etwas unwesentliches behandelt und mit dem Thron so zusammengestimmt, daß es lediglich als Folie für den Kopf dient. Die Erscheinung des Gelehrten dagegen ist durchaus abhängig vom Lachsrot der Kapuze, dem hellen Lila des Buches, dem Schwarz der Kappe, dem Olivgrün des Mantels. Der Meister stellte in ihm eine Persönlichkeit hin, welche im Irdischen wurzelnd sich nur vermöge ihres Verstandes zum Überirdischen hinauf hebt. Der Knabe trägt sein Gewand leicht, den Gelehrten müssen die Stoffmassen an seiner freien Bewegung hindern. Die herabgefallene Kapuze muß, über den Kopf, dessen Form sie nachahmt, gezogen, tief über die kleinen Augen herabsinken, Luft und Licht ausschließend.

Überall sonst im Bild finden wir lebhafte, helle Farben. Feuerrot, violett, weiß, zitronengelb, karminrot leuchten und glühen überall hervor, kontrastiert durch schwarzbraune, dunkelgrüne Farbflächen. Der Fußboden trägt dazu bei, die koloristische Unruhe zu erhöhen, der Plattenbelag ist grauweiß, olivgrün, zitronengelb und bräunlich.

Das dritte Bild (Abb. 3), „Die Ausgießung des heiligen Geistes," zeigt den Maler von einer ganz anderen Seite. Er ist hier recht eigentlich in seinem Element und kann sein Talent in voller Ruhe entfalten. Die Architektur ist auf das absolut Notwendige beschränkt, ein Fußboden mit etwas erhöhtem Podium für den Sitz der Maria, eine niedrige, ganz indifferent gehaltene Brüstung als Abschluß der Wand, darüber Goldgrund. Sehr gut geglückt ist dem Maler hier die Tiefenperspektive. In diesem Bild, das keine Handlung, keine bewegte Szene bot, sondern nur stille Beschaulichkeit darzustellen hatte, war dem Meister Gelegenheit gegeben, eine Reihe interessanter Porträtköpfe anzubringen und seine Gestalten in symmetrisch ruhigen Gruppen zu ordnen, die an italienische Altarwerke gemahnen. Die ganz en face gesehene Maria, die mit gefaltenen Händen gerade dasitzend still vor sich hinblickt, erinnert sogar entschieden an venezianische Madonnen. Im übrigen hat der Künstler aber seine deutsche Eigenart bewahrt und einige markige Charakterköpfe hingesetzt, deren Derbheit die Würde der Szene fast beeinträchtigt, so der verkniffene bartlose Bauernkopf rechts, der als dritter in der Reihe auftaucht. Die Mutter Gottes bildet hier den Mittelpunkt der Komposition mit ebensolcher Bestimmtheit, wie der Jesusknabe auf

der vorigen Tafel. Auch hier hebt sich die Hauptfigur wieder durch die Geschlossenheit und vornehme Ruhe ihrer koloristischen Haltung hervor. Die Hautfarbe ist gelblicher wie bei den Frauen des ersten Bildes, was mich vermuten läßt, daß der kreidige, blutarme Teint dort dem Restaurator zuzuschreiben ist. Diese Maria hat eher eine warme südlichere Färbung. Das weiße Tuch, welches des ganzen Kopf wieder wie den einer Nonne umhüllt, fällt in schönen, das zarte Eirund des Gesichtes akzentuierenden Falten auf die Schultern herab, und hier ist der Kontrast der weißen Farbe und der hellen rötlich violetten Schatten darin zu der warmen Haut ein durchaus erfreulicher. Die Gewandung ist dunkel pfaublau. Sehr schön ist auch die Haltung mit den gefalteten Händen. Rechts und links von ihr sind je zehn Männer so gruppiert, daß sie einen ovalen, vorne offenen Kranz bilden. Die Größe der Gestalten nimmt nach der im Hintergrund sitzenden Maria zu schnell ab, so daß wir die überzeugende Empfindung von der Tiefe des angedeuteten Raumes erhalten, wodurch die Gestalt der Maria dem Beschauer etwas entrückt wird. Der Ausdruck der Köpfe ist meist stumpf, aber andächtig. Der Jüngling ganz vorn links ist ein Verwandter des jungen Schriftgelehrten vom zweiten Bilde. Der Meister hat diese Figur seiner Gewohnheit gemäß wieder durch die relative Farblosigkeit ihrer Gewandung aus den andern hervorgehoben. Das Kleid ist weiß, die eng anliegende Kappe schwarz, andere Töne kommen an der Figur nicht vor, so daß sie sich schon durch diese Strenge von den übrigen abhebt. Besonders wird die kühle Vornehmheit dieser Farbengebung noch betont durch das leuchtende Rot, welches der gegenüberkniende Mann trägt. Jedoch findet das Weiß noch einmal ein Echo ganz im Hintergrund rechts. Das koloristische Empfinden des Meisters forderte also diese Wiederholung, ohne welche der Schwerpunkt der Komposition sich zu stark nach links geneigt hätte. Dunkelgrün und hellrot bestimmen im Übrigen den koloristischen Eindruck der Tafel.

Der Jüngling in Weiß ist wieder ein bezeichnendes Beispiel für die Art des Meisters, seine Figuren unabhängig vom Bildganzen zu entwerfen. Er ist ohne jede Rücksicht auf die übrige Gruppe, vorn an den Rand des Bildes gesetzt und erscheint auffallend teilnahmlos gerade im Kontrast zu den andern, die alle durch gefaltete Hände oder andächtige Mienen ihr Bewußtsein des sich vollziehenden Mysteriums ausdrücken. Dieser Jüngling ist so offenbar nur um seiner selbst willen da, daß wir uns unwillkürlich fragen, was beabsichtigte der Meister mit diesem Porträt, das keinen Bezug auf die Handlung hat. Mich erinnerte die Gestalt an jene Selbstbildnisse, welche die Maler gern in einer Ecke ihrer Arbeit anbrachten. Die Schleißheimer Galerie besitzt ein in der Münchner Frauenkirche hängendes Bild des heiligen Wolfgang (?), dessen zweifellose Ähnlichkeit mit dem Jüngling der dritten Großgmainer Tafel auch mir die Überzeugung aufdrängt, daß es sich hier um ein eigenhändiges Werk des Meisters von Großgmain[1]) handelt. Es ist wie diese unsigniert. Wir haben also eine dreifache Wiederholung desselben Porträtkopfes in den uns bekannten Werken des Meisters. Der Gedanke liegt nahe, daß ihn das Interesse an der eignen Erscheinung zu wiederholten Darstellungen reizte. Übrigens ist die Ähnlichkeit zwischen der dritten Großgmainer Tafel und dem Münchner Bild viel größer als die zwischen

(1) Ich wurde auf dieses Bild durch Stiaßnys Ausführungen im Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses aufmerksam. Er und vor ihm R. Vischer hielten es für für ein Werk des Großgmainers, das etwa gleichzeitig mit den Großgmainer Tafeln anzusetzen wäre.

dem Jüngling der zweiten Tafel und dem in Weiß gekleideten jungen Gelehrten des dritten Bildes.

Bei dem vierten Bild (Abb. 4), dem Tod der Maria, sind wieder die Porträtköpfe das Interessanteste. Der Gegenstand selbst ist etwas gleichgültig behandelt. Die Darstellung leidenschaftlicher seelischer Erregung lag dem Maler so wenig wie dramatisch bewegte Handlung. So zeigt sich auf den Gesichtern der Apostel nur sanfte Trauer oder tiefer Ernst, nirgends sehen wir schmerzverzerrte Züge. Die Gruppe ist als kompakte Masse in den freien Raum der linken Bildhälfte hineingezwängt, das Gegengewicht hält ihr rechts das mächtige, längswegs ins Zimmer hineingeschobene Bett. Ganz vorn links ist auf einem niedrigen Schemel ein kleines Stilleben aufgebaut aus Zinngerät, zwei Äpfeln und einem Wasserglas. Unter dem Schemel stehen zwei schwarze Pantoffel. Auf solche Züge ist wohl die Auffassung einiger Kunsthistoriker zurückzuführen, daß der Maler von Großgmain einen besonderen Hang zur Detailmalerei gehabt hätte. Meines Erachtens beweisen sie gerade das Gegenteil. Dieses Stilleben ist sauber und ordentlich gemalt, aber ganz ohne jene Liebe zum Stofflichen, jenen Sinn für den Stimmungswert der Gebrauchsgegenstände, jene Freude an der kleinen Form und dem Blitzen und Schimmern der Metalle oder des Glases, die für den echten Detailmaler charakteristisch sind. Der Meister von Großgmain hat einen ausgesprochenen Hang, den Menschen als dominierenden Mittelpunkt jeder Komposition zu erfassen und in diesem Hang ist er von seiner Studienzeit in Italien noch bestärkt worden. In seinen Bildern ist alles dem Menschen untergeordnet und diesen Menschen versucht er, soweit sein Können reicht, in edler und schöner Gestalt wiederzugeben. Weibliche Modelle mochte er wenige zur Verfügung haben, die seinem Schönheitsideal entsprochen hätten, außerdem hinderte ihn wohl auch die spießbürgerliche Auffassung des Weiblichen, welche in Deutschland die achtbare Frau mit niedergeschlagenen Augen und ohne sinnlichen Reiz abgebildet sehen wollte. Offenbar hielt er sich auch streng an die Natur und machte nur das, was er sah. Seine Frauentypen sind der Lebenssphäre entnommen, in der sich ein Salzburger Maler vom Ende des 15. Jahrhunderts bewegen durfte. Es sind züchtige, sittsame Bürgerfrauen, müde, ein bißchen verhärmt, ohne viel Eigenleben, von der eigenen Nichtigkeit überzeugt. Größere Freiheit konnte sich der Maler in der Wahl seiner Männertypen gestatten. Hier standen ihm eine Fülle charaktervoller Porträtköpfe zu Gebote, und mit inniger Freude stellte er eine Gruppe von Köpfen zusammen wie die der Apostel im Tod Mariae (Abb. 5).

Die dünne in sich zusammensinkende Gestalt der Jungfrau hat etwas rührend Klägliches. Hier ist nichts von der Himmelskönigin, der Gottesgebärerin, nur ein armes, erlöschendes, freudloses Frauenleben. Ein Leben, das als einzigen Halt nur die starken Arme des hinter ihr stehenden Jüngers kennt. Mit großem Können ist die Schwäche der Sterbenden wiedergegeben. Das unbedeutende blasse Gesicht der Maria steht in sprechendem Kontrast zu dem klugen und energischen Kopf des Johannes. Sein Gesicht ist stark durchgearbeitet, die Züge sind scharf markiert. Charakteristisch ist der volle, dichte Haarwuchs. Gerade die üppige blonde Lockenfülle wirkt wie ein Ausdruck jugendlicher Kraft neben dem ganz in einem weißen Tuch verhüllten Kopf der Sterbenden. Das Kleid des Johannes ist feuerrot, der Mantel karminrot, so daß die ganze Gestalt wie in warme Glut getaucht scheint. Unter den übrigen Köpfen ist der wertvollste wohl das bartlose Gesicht eines älteren Mannes mit großen klugen Augen und charaktervollem

festen Mund. Das Gesicht ist sehr blaß und zeigt am Kinn den üblichen bläulichen Ton der glattrasierten Gesichter von Schwarzhaarigen. Die Augen scheinen vom Weinen gerötet (Abb. 5). Auch hier hat der Maler wieder die glatt anliegende runde Kopfbedeckung gewählt, um die Furchen und geraden Linien des Gesichtes hervorzuheben. Dieser Kopf erscheint zwischen zwei bärtigen Apostelköpfen, drei Porträts, welche an Dürers Apostel gemahnen.

Drei dieser Tafeln, die Tempeldarbringung, das Pfingstfest und der Tod Marias zeigen auf den Rückseiten noch wertvolle Reste einstiger Bemalung. Nur bei dem Bild des zwölfjährigen Jesus im Tempel ist die Rückseite ganz abgekratzt worden. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß die Bilder der Rückseiten nicht von der Hand des Meisters der vorderen Tafeln sind. Wahrscheinlich waren jene als Außenseiten weniger wichtigen Gemälde einem Gehilfen anvertraut, der sich jedoch als eigenartiger und liebenswürdiger Maler neben dem Meister fast gleichwertig behauptet. Merkwürdig ist, daß die erhaltenen Reste kaum auf einen Werkstattzusammenhang weisen. Nicht nur, daß es sich bei dem Maler der Rückseiten offenbar um eine ganz andere, mehr lyrisch-romantisch gestimmte Natur handelt, wir sehen hier auch Einflüsse aus den Niederlanden, die bei dem Meister der Haupttafeln fehlen. Die Landschaft spielt bei jenem eine große Rolle, während sie für diesen gar nicht vorhanden scheint. Die Innenarchitektur ist ganz anders empfunden, wie der Rest der zerstörten Beschneidung auf der Rückseite des Pfingstfestes zeigt. Dieser Gehilfe malte mit offenkundigem Vergnügen gotische Gewölbe, Spitzbogen, Kreuzrippen, schlanke Dienste, während sein Meister sich eines frostigen, kahlen Klassizismus befleißigte. Die Hintergründe des Meisters sind immer Schöpfungen seiner Phantasie und rein linear gedacht. Er gibt das Nötige zur Andeutung der Lokalität; in der Tempeldarbringung die Mensa, in der Disputation ein paar Pfeiler und den Thron, im Pfingstfest gar nur eine Brüstung, und im Tod der Maria ist überhaupt nichts weiter als ein Fließenfußboden von der Innenarchitektur vorhanden. Der architektonische Grund ist durchweg ganz ornamental behandelt, der Figurenkomposition untergeordnet. Der Maler der Rückseiten dagegen hat in dem Fragment der Beschneidung eine Innenarchitektur nach der Natur gemacht und die Figuren in dieses Kircheninterieur hineingesetzt, nicht die Architektur hinter sie gemalt.

Daß er seine Hintergründe nach der Natur aufnahm und im Gegensatz zu dem Meister der Vorderseite seine Figuren von vornherein im Zusammenhang mit dem Hintergrund dachte, geht mit überzeugender Deutlichkeit aus dem leider auch sehr zerstörten Gemälde hinter der Tempeldarbringung (Abb. 6) hervor. Hier ist die Landschaft des Hintergrundes offenbar ein Motiv aus der nächsten Umgebung von Großgmain. Die Burg, welche rechts oben auf einem bewaldeten Hügel erscheint, ist ganz deutlich nach Form und Lage als die Plainburg zu erkennen, deren Ruine heute Großgmain überragt. Beachtenswert ist es, wie individuell der Künstler seinen Baumschlag malte. Laubholz und Tannen sind deutlich von einander unterschieden. Auf diesem Bild macht sich bereits die typisch deutsche Waldstimmung, der Sinn für die Poesie bebuschter Hügel und hochragender Bäume geltend.

Der untere Teil des Gemäldes ist fast ganz zerstört. Erhalten blieb noch eine weibliche Figur ganz links, mit blassem unbedeutendem Gesicht und langen schmalen Augen. Unter dem weißen Kopftuch wird ein Stück des Halses sichtbar. Das weiße Tuch ist hübsch über die linke Schulter gelegt und unter der

linken Achselhöhle nach hinten gezogen, wo es hinter dem rechten Arm wieder hervorflattert. Das braune Kleid liegt glatt am Oberkörper an und ist am Halse ausgeschnitten. Der Ausschnitt wie das Handgelenk sind von schwarzen Streifen eingefaßt. Die Ärmel sind weit und fallen vorn bis über die Mitte der Hand. Der Rock ist sehr faltig und unter dem rechten Arm hochgenommen. Das Unterkleid ist rot. Ganz undeutlich, aber doch noch erkennbar steht eine Figur ganz rechts in braungrauem Reisekleid mit rotem Gürtel und lang herabfließendem blondem Haar. Nach der ersten aufgenagelten Latte von rechts ist ein Stück grauer Farbe erhalten, über welche langes blondes Haar flattert. Vor der Frau links fand ich kaum zu erkennende Reste einer von links nach rechts schreitenden Figur. Die Gewandung muß sehr dunkel, fast schwarz gewesen sein. Der Himmel ist blau und durch Lasuren emailartig glatt und fest, die Burg dünn aufgemalt, alles Laub durch helle gelbgrünliche, auf dunkleres Grün aufgesetzte Tupfen gebildet. Die koloristische Haltung ähnelt in nichts den vorderen Tafeln. Braunrot und rötlich vereinigen sich mit sattem Moosgrün und dem lichten Blau des Himmels zu warmer Wirkung.

Von der Beschneidung auf der Rückseite des Pfingstfestes sind unten links zwischen der ersten und zweiten aufgenagelten Leiste nur noch ein Teil des von der Hand der Maria gehaltenen Kindes und die mit dem Messer bewaffneten Hände des Hohenpriesters sichtbar. Unter dem Körper des Kindes kommt ein weißes Tuch, darunter ein roter Stoff zum Vorschein. Ganz rechts finden sich Überreste einer Figur in hellem, rotgrauem Mantel, der sehr schön durch Licht modelliert ist, davor ein großer zinnoberroter Flecken. Die gotische Architektur des Hintergrundes ist in der Mitte graublau, an den Seiten in warmem Braun gehalten. Die Gewölbekappen in der Mitte sind hell blaugrau, die Rippen grünlich.

Die Rückseite des Todes der Maria stellte die Anbetung des Kindes dar (Abb. 7), von der glücklicherweise noch das sehr reizvolle Madonnenköpfchen erhalten ist. Die Fleischfarbe hat einen gelblich warmen Ton, der Ausdruck ist lebendig. Auf dem lang herabwallenden braunroten Gelock sind die auffallenden Glanzlichter durch hellgelbe Strichelungen wiedergegeben. Das warmweiße Kopftuch ist graziös um den kleinen Kopf gelegt, das schlanke Hälschen wächst gerade und rund aus dem dunkelblauen gefältelten Kleid hervor. Über den Rücken des Stuhles, auf dem die Madonna sitzt, ist ein Goldbrokat Teppich gehängt, den zu beiden Seiten leuchtend rote Streifen einfassen. Auf ihrem Schoß hält sie das Christkind. Links wird eine rote Mütze mit darunter vorquellenden braunen Locken sichtbar. Rechts sind noch zwei Negerköpfe erhalten. Der vordere sieht gerade neben der zweiten Leiste von rechts hervor. Dem Maler waren Mohrentypen offenbar fremd. Irgendwelches ethnographische Interesse haben seine Köpfe daher nicht. Er wählte beliebige Männerköpfe aus seiner Umgebung und gab ihnen eine schwarzbraune Färbung und schwarzes Haar. Mit großer malerischer Delikatesse ist das Braun des Kopfes rechts gegen das Weiß der Kleidung und das Blitzen der Kronen abgestimmt. Der Hintergrund wird durch ein braunes und graues Mauerwerk gebildet. Die Szene spielt sich vor einem aus Backsteinen erbauten Hause ab und die Madonna ist vor ihrer Haustür sitzend gedacht. Rechts sieht man in eine offene Landschaft hinaus mit einer Burg und hellblauem Himmel.

Von einer anderen Seite als die vier Bilder der Innenseiten zeigen den Meister von Großgmain die beiden hohen Tafeln, welche wahrscheinlich als seitliche Abschlüsse des Altarwerks gedient haben. Die Behandlung der Außenseiten

solcher großen Schnitzaltäre war immer eine ganz andere, mehr dekorativ skizzenhafte als die der Innenseiten. Lebhafte Farbenwirkungen, strahlender Goldgrund wurden hier absichtlich vermieden, die angestrebte Wirkung war eher die eines Steinreliefs, wie denn in den Niederlanden solche Außenflügel tatsächlich in Steinfarbe ausgeführt wurden. Auch diese beiden Figuren in Großgmain (Abb. 8 u. 9) sind bis zu einem gewissen Grad als Grisaille gedacht, in dem jeder Farbton dem matten und kühlen Eindruck des Ganzen untergeordnet ist. Beide Gestalten heben sich von einem roten Hintergrund ab und stehen auf grauen Steinsockeln. Vergoldetes spätgotisches Maßwerk bildet den oberen Abschluß der Nischen, in welchen die Figuren stehend gedacht sind, also eine ganz architektonische Darstellung. Beide Figuren sind überlebensgroß. Die Maria (Abb. 8) hat volles offen niederfließendes blondlockiges Haar und ein feines blasses Gesichtchen. Ich kann die von Robert Stiaßny hervorgehobene Übereinstimmung ihrer Züge mit den Frauentypen der anderen vier Tafeln nicht sehen, ebenso wenig finde ich eine Ähnlichkeit zwischen dem Jesuskind auf ihren Armen und dem zwölfjährigen Jesus im Tempel. Im Gegenteil, eben die zarte anmutsvolle Schönheit dieses Frauenkopfes ließ mich längere Zeit schwanken, ob man sie dem Maler jener dicht verhüllten nonnenhaften Frauen des anderen Bildes zuschreiben könnte. Was mich schließlich doch dazu bestimmte, ist die Haltung, die Farbengebung und der Fall der Gewandung, ferner auch die Überlegung, daß kaum zwei so bedeutende Künstlerpersönlichkeiten wie der Schöpfer dieser Madonna und der, welcher die vier kleineren Tafeln machte, gleichzeitig in Großgmain am Werk gewesen sein könnten. Das Kleid der Madonna, nur wenig sichtbar über der Brust und an den Ärmeln, hat einen feinen hellbräunlichen Ton, ein Meisterwerk ist dann der große, weite, sehr faltige Mantel, dessen warmes, schönes Weiß dem Maler des jungen weißgekleideten Gelehrten des Pfingstfestes vollkommen entspricht.

Der Salvator der anderen Tafel (Abb. 9) ist leider ganz übermalt. Der Gesichtstypus ist dadurch völlig verändert, daß der spitze Bart übermalt wurde und Christus jetzt bartlos erscheint. Das weiße, violett abgetönte Gewand mit schmalem Goldsaum scheint weniger gelitten zu haben. Hände und Füße sind so roh übermalt, daß nichts mehr von der ursprünglichen Behandlung zu erkennen ist.

Die monumentale Wirkung der beiden Gestalten legt die Vermutung nahe, daß die Begabung des Meisters in dieser Linie unterschätzt wird. Das Großzügige mancher Figur, wie der Maria des Pfingstfestes und der beiden vordersten Apostel ebendort, der Maria und des Hohenpriesters in der Darbringung sind in dieser Hinsicht analoge Erscheinungen. Ganz im Gegensatz zu anderen Forschern erscheint mir dieser Hang zum Monumentalen bei dem Meister von Großgmain viel ausgeprägter als der zur Detailmalerei. Wie wuchtig und schwer wirkt z. B. der dunkle Baldachin über dem Bett der Maria in der Sterbeszene. Wie sind hier alle jene kleinbürgerlich gemütlichen Zutaten vermieden, welche die deutschen Maler sonst mit liebevoller Treue nachahmten. Alles ist in großen Formen gegeben, gleichsam als sollten hier die großen Massen zur Beruhigung des Gewimmels kleinerer Formen in der Figurengruppe dienen. Aber auch im Einzelnen läßt sich die Liebe zur großen Linie beobachten. In der Tempeldisputation steht der eine Schriftgelehrte links kerzengerade aufgerichtet da, während sein Mantel in steilen Falten herabfällt. Der unter ihm sitzende Pharisäer, der äußerste auf der Bank links, ist ebenso in großen ruhigen Maßen aufgebaut, so

daß diese beiden Gestalten wie ein Pfeiler die Unruhe des Vordergrundes eindämmen.

Im Zusammenhang hiermit möchte ich auf zwei Werke hinweisen, die mir von der Hand des Großgmainer Meisters zu stammen scheinen. Es sind die beiden Kirchenväter (Augustinus und Ambrosius), welche, im Jahre 1498 gemalt, jetzt Bestandteile der Sammlung Lindenau in Berlin sind. Robert Stiaßny wies sie bereits dem Meister von Großgmain und gemäß seiner Ansicht damit dem Rueland Frueauf zu[1]). Ich möchte sie, ebenso wie den heiligen Wolfgang der Münchner Frauenkirche, für den Meister von Großgmain in Anspruch nehmen und sie damit aus dem Werk des Rueland Frueauf ausscheiden. Auf die Übereinstimmungen der Bilder mit den Großgmainer Tafeln ist Stiaßny ausführlich eingegangen, das Wesentliche ist die kühle Beleuchtung, die frischen und mannigfaltigen Lokalfarben. Der Einfluß Pachers, der für diese Tafeln, wie im übrigen auch für die Großgmainer Werke, wohl möglich ist, scheint mir jedoch auch hier weniger stark zu bewerten, wie die von der italienischen Malerei empfangene Anregung. Die Darstellung der Kirchenväter war gerade in Oberitalien, wo der Maler B. Z. zweifellos längere Zeit studiert hatte, sehr beliebt, was liegt also näher, als daß der Maler, dem einzelne großzügige aber doch mit liebevoller Sorgfalt behandelte Porträtfiguren besonders lagen, sich dieses Sujets bemächtigte?

Ich fasse zum Schluß noch einmal die allerdings spärlichen Gründe zusammen, die mich in B. Z. dem Zeichner der verloren gegangenen Leopoldskroner Blätter den Meister von Großgmain vermuten lassen: 1. Es handelt sich bei den Großgmainer Tafeln zweifellos um einen stark unter italienischem Einfluß stehenden Maler. 2. Der Zeichner „B. Z." befand sich, nach Ausweis der Nonner Skizze, im Jahre 1500 tatsächlich in unmittelbarer Nähe von Großgmain. (Man braucht zu Fuß von Reichenhall nach Großgmain nur eine gute halbe Stunde.) 3. Der Zeichner B. Z. war offenbar, nach Aussage solcher Sachverständiger, welche die Blätter noch gesehen haben, ein tüchtiger Künstler. Es ist nicht anzunehmen, daß zwei hervorragende und aus Italien kommende Maler gleichzeitig in Reichenhall resp. in dessen Umgebung arbeiteten. 4. Es liegt nahe, anzunehmen, daß der in Großgmain malende Meister am Ende seiner Arbeit sich nach Reichenhall begeben habe und dort einige Zeit tätig war, aus welcher Epoche dann die Skizze aus Nonn stammen würde. 5. Die Bilder, in denen ich die Hand des Meisters von Großgmain zu erkennen glaube, das Münchner Bild und die Berliner Bilder weisen ebenso auf italienische Einflüsse hin. Wie man im Monogrammisten R. F. den Maler Rueland Frueauf entdeckt hat, so wird es mit der Zeit vielleicht auch möglich werden, den Namen B. Z., des Meisters von Großgmain, zu finden.

(1) Einen, nach Stiaßny, zu den beiden Kirchenvätern der Sammlung Lindenau gehörigen Hieronymus in der Sammlung Figdor habe ich nicht gesehen

REZENSIONEN

JAN FASTENAU, Romanische Bauornamentik in Süddeutschland. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 188. Straßburg, Heitz. 1916.

Untersuchungen über Formenwanderung gehören noch immer zu den dankbarsten Aufgaben der Kunstgeschichte und beweisen jedesmal, wie sehr wir noch in den Anfängen der wissenschaftlichen Erkenntnis stecken. Fastenau unternimmt es, das reiche Thema der romanischen Bauornamentik in Süddeutschland aufzurollen und die Fäden des Gewebes auseinanderzulegen. Aber anstatt daß die Fülle nun überquölle, erhält man den Eindruck der Armut. Fastenau verfolgt die verschiedenen Einflüsse, Wirkungsgebiete und stammbedingten Unterschiede. Wenigstens kann man diese Absicht der Kapiteleinteilung entnehmen. Es soll nicht geleugnet werden, daß einige neue Abhängigkeiten und Zusammenhänge erkannt worden sind. Die richtigen Bemerkungen aber sind in diesem Buche so spärlich, als ob der Verfasser sie hätte auf Karten beziehen müssen. So stellt sich die Arbeit im ganzen als eine sorgfältige Zusammenstellung eigener und fremder Torheiten dar, die kritiklos übernommen worden sind. Man sollte sich doch darüber klar sein, daß Untersuchungen über Herleitung von Formen solange unvollkommen bleiben müssen, immer wieder überholt werden und zu ergänzen sind als sie auf ein mehr oder weniger zufälliges Vergleichsmaterial angewiesen sind. Ehe z. B. nicht die oberitalienische Kunst des Mittelalters nach ihren Hauptstätten und lokalen Ausstrahlungen festgelegt ist, wird man nicht über das hinauskommen, was die ersten Wegweiser über lombardischen Einfluß schon erkannt hatten. Es müßte weiter, um hier zu endgültigen Resultaten zu gelangen, erst einmal die Datierung der oberitalienischen Bauten klargestellt sein. Fastenau datiert wieder alles Oberitalienische sehr früh und nimmt diesen schwankenden Boden als festen Baugrund. Unbesorgt zieht er dann die Trugschlüsse, läßt etwa die ornamentale Ausstattung der Dome in Speier und Mainz in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein und setzt im Verfolg dieser Irrtümer auch die niedersächsischen Bauten zu früh an. Wie konnte er bei seiner Schürfarbeit überhören, daß er in Speier und Mainz ganz andere Adern anschlug! Da genügt es nicht zu sagen, daß am Mittelrhein die lombardische Ornamentik feiner ausgebildet sei. Die korinthischen Kapitäle und antiken Gesimse hier sind Elemente einer Protorenaissance, wie sie gleichzeitig in Frankreich und Italien auch zu spüren ist. Das hätte herausgearbeitet werden müssen und eine prächtige thematische Steigerung ergeben. Fastenau hat nicht stehen bleiben wollen beim Nachweis der Herkunft der Formen, sondern gruppiert die im Ornament verwandten Bauten zu Schulzusammenhängen. Das trifft in vielen Fällen zu, wenn man Vorsicht walten läßt und sich an Bekanntes hält, wie der Verfasser es getan hat, darf aber nicht als allgemein verbindlich hingestellt werden. Grundsätzlichen Einspruch aber erhebe ich gegen die Bemerkung, daß sich aus dem Ornament mit größerer Sicherheit als aus den tektonischen Formen die kunstgeschichtliche Stellung eines Baus bestimmen lasse. Die Geschichte des Ornaments darf nicht mit der Geschichte der Architektonik verquickt werden und nur letztere entscheidet über die kunstgeschichtliche Stellung. Die elsässischen Bauten, deren Ornamentik aus Basel Nahrung zog, will Fastenau ohne ausreichende Gründe wieder bis 1200 hinaufdatieren. Augenscheinlich hat ihn der derbe rustikale Charakter der elsässischen Plastik zu Beginn des 13. Jahrhunderts dazu verführt, die Bauten älter zu schätzen. Dadurch, daß der Verfasser sein Augenmerk auf die Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Formen gerichtet hielt, sind ihm die Änderungen, die die Formen durchmachen, überhaupt entgangen. Für die Geschichte der romanischen Bauornamentik Süddeutschlands ist mit Fastenaus Arbeit nichts geschehen. Der nächste Pflüger wird noch alle Arbeit leisten und überdies noch die Steine auflesen müssen, die Fastenau auf den Acker warf.

93 Abbildungen auf 40 Lichtdrucktafeln sind der weniger schlechte Teil der Arbeit. Einiges französische Vergleichsmaterial wäre erwünscht gewesen. Die meist guten Vorlagen aber sind im Lichtdruck schwarz und unerfreulich geworden nach der bekannten Unart des Straßburger Verlages.

Kurt Gerstenberg.

EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ: Die Brüder Boisserée, I. Band. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Bei Eugen Diederichs in Jena, 1916.

Der erste Band des umfangreichen Werkes von Firmenich-Richartz, das die Sammeltätigkeit der

Brüder Boisserée behandelt, liegt vor. Ein zweiter Band, der sich mit der Kunstpflege des Brüderpaares und ihrer Bemühung zur Erhaltung der monumentalen Bauten deutscher Vergangenheit, und der Erforschung der Gotik beschäftigt, soll folgen. Eine schier unerschöpfliche Menge Materials hat der Verfasser zusammengetragen. Vor allem dienten als Quellen der Nachlaß der Brüder an Schriften und Briefen, die erst zum Teile ediert worden sind, ferner die Selbstbiographie Sulpizens und seine Tagebücher. In zwölf Quartbänden allein ist das Material zur Kunst und Kulturgeschichte von Sulpiz Boisserée vereinigt. Hinzu kommt die sehr umfangreiche Korrespondenz der Brüder mit Goethe, der nur sehr zögernd und herablassend dem Unternehmen der Brüder und ihrer Forschung sein Interesse schenkte. Ferner kamen wesentliche Beiträge aus den Briefen mit Rauch und Schinkel, mit Schlegel, Schlosser, Tieck und Schelling hinzu. In einleitenden Kapiteln schildert der Verfasser die Vorläufer und zeitgenössischen Sammler Kölns, die unter dem Einfluß der entstehenden Romantik standen, den Sonderling Baron von Hüpsch, der noch ganz im Stil des alten Raritätenkabinetts alles nur irgend mögliche sammelte, der aber unter viel Minderwertigem Stephan Lochners „Darbringung im Tempel" sein eigen nannte. Neben ihm suchte das der Zerstörung und Vernichtung preisgegebene Kunstgut seiner Vaterstadt Ferdinand Franz Wallraf zu retten, der aber bei seiner Erhaltungs- und Rettungswut oft in der skrupellosesten Weise von der Welt zuwege ging. Was er jedoch aus zum Abbruch bestimmten Kirchen barg und so für die Nachwelt rettete, wird seinen Namen in der Geschichte der deutschen Kunst für alle Zeiten unvergeßlich machen.

Sulpiz und Melchior Boisserée aber sind die ersten, deren Sammeln auf einem System, einem geordneten Programm und weiser Beschränkung beruhte. Und das macht sie eben zu den ersten großen modernen Privatsammlern. In umfänglichen Kapiteln gibt Firmenich-Richartz die Entstehungsgeschichte ihrer Sammlung von dem ersten Bilde aus der Schule des Meisters des Marienlebens, das heute in der Burgkapelle in Nürnberg hängt, bis zur Gallerie, die in Heidelberg ihr Heim fand. Es ist eine ganze Geschichte der Romantik, die so entstanden, denn die Boisserée waren als Sammler und Forscher mit allen führenden Geistern ihrer Zeit in Verbindung. So kam es selbstverständlich, daß sie auch Fühlung suchen mußten mit dem größten Geiste Deutschlands, mit Goethe, der aber als hellenischer Geist ihnen nur ungern entgegenkam und bei den ersten Begegnungen sich allzusehr hinter dem Staatsminister und der Exzellenz verschanzte, bis auch er schließlich das regste Interesse an ihnen nahm. Goethes Freundschaft bildet den Inhalt der folgenden Kapitel und läßt auch den Olympier in neuem interessanten Lichte erscheinen. Die Schlußkapitel bilden dann „die Sammeltätigkeit als Beruf und Geschäft", bis zum Ankauf der Sammlung durch den König von Bayern, der sich damit die beste deutsche Kunstsammlung, den Grundstock der alten Pinakothek, sicherte, und bis zur letzten Gesamtausstellung im Jahre 1828 in Schleißheim. Ein Anhang bringt Goethes Beziehung zu Sulpiz Boisserée aus Briefen und Tagebüchern, die Beziehung zu Ludwig von Bayern und das Verzeichnis der Gallerie, das dem Kaufvertrag von 1827 beigegeben wurde. Auszüge reichster Art aus Sulpizens Materialsammlung zur Geschichte der nordischen Plastik und Malerei und Mitteilungen über Werke alter Meister aus seinen Briefen schließen den starken Band.

Ein sorgfältiges, reiches Werk, das dem Verfasser reinen Dank einbringen wird. Die Fülle des Materials hat ihn nur oft zu weit geführt und die sorgfältige Zitierung der betreffenden Briefe und Tagebuchstellen, die zu einer Reihe von Klammern und Fußnoten, zu verschiedenartigen Lettern usw. führen mußten, beeinträchtigen die Lesbarkeit des Werkes stark, das aber für jeden Forscher deutscher Kunst ebenso wie für die Historiker der Romantik von unschätzbarem Werte sein wird. Das versprochene Gesamtregister wird den Wert des Ganzen noch erhöhen. Könnte sich der Verlag entschließen, auch noch einen Tafelband mit den Werken der Boisseréegallerie hinzuzufügen, so würde damit noch Größeres erreicht sein.

Hanns Schulze.

KARL O. HARTMANN, Stilwandlungen u. Irrungen in den angewandten Künsten. München und Berlin 1916. Verlag von R. Oldenbourg.

Aus zwei verschiedenen Lagern werden Stimmen laut, die von einer aus dem Orchester der Zeit gewonnenen Stilform das Heil für eine neue Kunst erhoffen.

Der äußerste Flügel des radikalsten, artistischen Künstlertums versucht diese Einheit zu erreichen, indem er an Stelle des bis jetzt gültigen Individualismus, wie er sich im Impressionismus aussprach, das Typische der Gebärde und die Allgemeingültigkeit des Ausdrucks fordert. Folge-

richtig wenden sich die Augen dieser Jüngsten zu frühen Kunstäußerungen zurück, die, da sie von langsam sich wandelnden, in sich gleichartigen, orthodoxen Volks- und Religionsgemeinschaften hervorgebracht sind, die Schönheit, Geschlossenheit und Vollendung der Gemeinschaftsform bieten.

Auch der Verfasser des vorliegenden Buches macht den Hang zum Individualismus für das negative Ergebnis im Kunstgewerbe der letzten 20 Jahre verantwortlich.

Aber während die Führer der nach einem Idealismus strebenden, jüngsten Gruppe fühlen, daß in unserer, an der Hypertrophie der Technik leidenden, von ihrer eigenen Schöpfung bezwungenen Zeit eine völkische Kunst nicht zu erhoffen ist und einzelne das Recht und die Pflicht haben, das Ganze unter ihre künstlerische Intuition zu zwingen, die selbst vom Willen der Zeit durchströmt ist, glauben Leute wie Hartmann mit sanften Palliativmitteln wie Studium der Geschichte und der Tradition des Heimatsbodens (der durch Industrie und Technik ausgesogen ist) oder durch Einstellung auf den Geschmack des Publikums einen neuen, volkshaften Stil hervorlocken zu können.

Hartmann vergißt, daß dieses Experiment bereits im vorigen Jahrhundert gemacht wurde und kläglich mißlungen ist. Das, was die große Allgemeinheit des Kunstgewerbes an eklektischen Stilabwandlungen und fabrikhaften Entartungen hervorgebracht hat, war schlimm und schlimmer als die mißverstandensten Auswüchse des modernen Kunstgewerbes. Man braucht nur an die nußbaum- oder mahagonifournierten Renaissancemöbel, die heute noch in den Stuben des älteren Kleinbürgertums ihr Dasein fristen, zu erinnern.

Die kunstgewerbliche Umwälzung um die Wende des 20. Jahrhunderts hat das Mögliche getan. Sie war außer stande, eine Vervollkommnung und Klärung der Massenproduktion, wie sie Hartmann fordert, zu vollziehen. Nicht die Einschichtigkeit und Originalitätssucht, nicht die allzu artistische Subtilität oder Kühnheit der künstlerischen Führer, sondern der Amerikanismus unserer Massenindustrie, der die Formanregungen der Künstler in marktschreierischer Weise vergröberte und verkitschte, ließ die Ansätze eines neuen, kunstgewerblichen Stils in Verzerrung und Erstarrung enden.

Es wäre zu wünschen, daß durch die Abgeschlossenheit des Krieges, die bei der Tiefe des Zerwürfnisses und aus geldökonomischen Gründen nicht so leicht von einem imperialistisch gerichteten Welthandel abgelöst werden dürfte, jene Stetigkeit der Produktion gewonnen würde, die für eine Erstarkung der rein künstlerischen Tendenzen notwendig wäre.

Hartmanns klare Ausführungen sind vom besten Glauben getragen. Aber leider hängt die Entstehung einer so köstlichen Frucht, wie der Zeitstil es ist, von tiefversenkten Wurzeln ab und ist nicht im Wollen, sondern im Nichtanderskönnen einer Menschengeneration gelegen.

Sascha Schwabacher.

Franz Theodor KLINGELSCHMITT. Unsere liebe Frau von Hallgarten. Heinrich Staadt, Wiesbaden 1916.

Zehn Seiten und fünf Tafeln stark, sauber gedruckt und mit einem gelben Schnürlein geheftet liegt eine neue Entdeckung vor uns. So ganz neu ist sie eigentlich nicht. Klingelschmitt muß, nachdem er Herrn Amtsgerichtsrat v. Braunmühl als denjenigen rühmt, der die Hallgartener Maria 1916 entdeckte, selbst zugeben, daß Rauch sie schon zwei Jahre früher, Hessenkunst 1914, aufführt. Ihre — sagen wir also — Wiederentdeckung war für diesen Winter von mehreren Seiten geplant. Auch Referentin sollte sich daran beteiligen, nahm aber davon Abstand, da ihrem Vorschlag, die Statue zu unerläßlich notwendiger, genauer Materialuntersuchung ins nassauische Landesmuseum zu Wiesbaden zu überführen, nicht entsprochen wurde.

Klingelschmitts mit frischer Begeisterung und Heimatliebe geschriebene Broschüre hält die Mitte zwischen einer Werbeschrift in Sachen deutscher Kunst und einer wissenschaftlichen Studie. Also für zweierlei Leser bestimmt. Wir wünschen ihr als erstere herzlich Erfolg, wenngleich wir es anzuzweifeln wagen, „daß der kunstliebende Deutsche in Zukunft neben der ‚Muttergottes mit der Erbsenblüte' und (?) der ‚Muttergottes mit der Wickenblüte' auch die ‚Muttergottes mit der Scherbe' kennt." Die Hallgarter Muttergottes mit der Scherbe ist gewiß ein entzückend liebliches Werk, aber die Maria, die jeder Deutsche kennen muß, ist sie nun doch nicht. Es gibt von ihrer Qualität, gottlob, noch recht viel in deutschen Landen. Ein gleichwertiges Stück ist ihre „Zwillingsschwester" in Ton, im Louvre, als „La belle alsacienne" bekannt, und auch sonst findet sich schon allein im engeren mainzischen Umkreis genug an gleicher Qualität.

Klingelschmitts Einreihung der Statue in die lokale Tonplastik ist einwandsfrei. Aus den durch

Rauchs Forschungen gewonnenen Ergebnissen ließ sich mühelos die Stelle finden, an die diese Madonna innerhalb der Entwicklung der Tonplastik gehört. Bleibt nur noch eine Hauptfrage, die des Materials. Diese von Klingelschmitt nicht berührte Frage scheint mir keineswegs nebensächlich. Die Statue trägt eine moderne Bronzekruste. Was darunter steckt, kann an ihrem jetzigen Standort nicht erkannt werden. Der Küster der Hallgartener Kirche versicherte mir mit Bestimmtheit, das Material sei nicht Ton, sondern eine unbekannte Masse. Es hätten auch vor Jahren schon Untersuchungen darüber von Fachleuten stattgefunden. Da sich gerade die mittelrheinische Plastik im besondern durch ihren Materialreichtum — verschiedene Hölzer, Kalkstein, Sandstein, Alabaster, Ton — auszeichnet, wäre es von Wert, wieder ein neues Material feststellen zu können. Auch würde sich bei dieser Gelegenheit eine Materialnachprüfung verwandter Statuen empfehlen. Hoffentlich nimmt nun doch einmal eines der mittelrheinischen Museen die Sache in die Hand.

Das stilistische Verhältnis der Statue zur lokalen Tonplastik bleibt durch die Aufrollung der Materialfrage unberührt. Die Hallgartener Maria stammt von derselben Hand wie die aus dem nahen Eberbach herrührende „belle alsacienne" im Louvre, die Dormersheimer Maria im Kaiser Friedrich-Museum und die Heiligen Katharina und Barbara in der Pfarrkirche zu Bingen. Sie erscheint in enger Beziehung zu der Limburger Beweinung. Klingelschmitts fragweiser Zuweisung des Wiesbadener Tonfragmentes einer sitzenden Maria (Wiesbadener Altertumsmuseum) steht nichts im Wege; ebenso wie der Zuweisung des Grabmals der Anna von Dalberg († 1410) in der Katharinenkirche zu Oppenheim. Letztere ist deshalb zu begrüßen, weil sie den Blick über die Tonplastik hinaus lenkt. Der Verfasser ist auf richtigem Wege, wenn er den Meister der Statue auch in der Steinplastik sucht und es nimmt wunder, daß er darauf verzichtete, ihn auch hier gleich in die Linie zu stellen, die Linie, die sehr klar von der Rheingauer Maria im Darmstädter Museum über die Madonna des Herrn Krug im Mainzer Museum, die Madonna der Karmeliterstraße in Mainz und die Madonna des Bürgermeisters Thewalt im Bonner Provinzialmuseum heraufführt. Die bedeutendste in dieser Reihe ist die schöne Bonner Kalksteinstatue (um 1400), welche als die Mutter der Marien der Limburger Beweinung und Lorcher Kreuztragung, der Maria im Louvre und in Hallgarten angesprochen werden muß. Ganz besonders steht die Hallgartener in stärkster Abhängigkeit von ihr, bzw. den ähnlichen Statuen in der Johanniskirche zu Thorn und im Germ. Nationalmuseum zu Nürnberg. Bei der Nürnberger Maria findet sich auch, ganz ähnlich wie bei der Hallgartener und Louvrefigur, das Motiv des von der rechten Schulter über die Brust herübergezogenen Kopftuches und das Stehen auf dem liegenden Halbmondsgesicht. Die Bonner Statue entstand um die Jahrhundertwende. Es wird sich empfehlen, sie als Ausgangspunkt der mittelrheinischen Kunst des 15. Jahrhunderts künftig näher ins Auge zu fassen.

Mela Escherich.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

K. LANGE: Alte niederrheinische Töpfereien. (9 Abb.)
Archivrat FRANKHAUSER: Sacra Regni Hungariae Corona.

DIE PLASTIK.

1917, 2.
ALEXANDER HEILMEYER: Eisenplastik. (8 Tafeln mit 25 Abb.)
Die Technik des Eisengusses.
STEFAN STEINLEIN: Das trauervolle Schicksal der Kirchen Frankreichs. (Fortsetzung.)

OUDE KUNST.

II, 7.
ELISABETH NEURDENBURG: Oud-Delftsch aardewerk in het Nederlandsch Museum te Amsterdam, III. (3 Abb.)
S. MOULIJN, De lithografische Prentkunst III: De Lithografie in Holland. (6 Abb.)
M., Handelstermen. (9 Abb.)
J. O. KRONIG: Een Portret door Bartholomeus van der Helst. (1 Abb.)
S. KALFF: Adriaan en Isaak van Ostade. (1 farb. Taf., 1 Abb.)
Vraagbaak.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XIII, 8.
WILHELM ZILS: Eine Pietà von Feuerstein. (1 Taf., 3 Abb.)
DOERING: Aus einer illustrierten Kriegszeitschrift. (26 Abb.)
FRANZ JACOB SCHMITT: Die Liebfrauenkirche der ehemaligen Zisterzienserabtei Otterberg in der Rheinpfalz. (3 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVIII, 8.
PETER JESSEN: Reisestudien VI: Die Japaner in Korea. (15 Abb.)
ALEXANDER HEILMEYER: Ignatius Taschners Hauskunst. (8 Abb.)
H. WESEMANN-HAMBURG, Das Handwerk im Jahre 1916.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXIX, 12.
LUDWIG ARNTZ: Außenmauerschmuck auf Mörtelgrund. (1 Doppeltafel, 27 Abb.)

NEUE BÜCHER

BERNARD: Erinnerungen an Paul Cézanne. Preis Frs. 2,40. Verlag Benno Schwabe, Basel.

HILDEBRAND: Gesammelte Aufsätze II. Feldausgabe. Preis M. 1,—. Verlag J. H. Ed. Heitz, (Heitz & Mündel), Straßburg.

HEIDRICH: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel.

HARTMANN: Stilwandlungen u. Irrungen in den angewandten Künsten. Preis M. 2,—. R. Oldenbourg, München.

WERNER: Impressionismus u. Expressionismus. Preis M. 1,50. Kesselringsche Hofbuchhandlung, Frankfurt.

HAACK: Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit. Preis M. 6,—. Th. Blaesings Univ.-Buchh., Erlangen.

BERGER: Die Wachsmalerei des Apelles und seiner Zeit. Georg D. W. Callwey, München.

DONATH: Psychologie des Kunstsammelns. 2. Aufl. Preis M. 6,—. Rich. Carl Schmidt & Co., Berlin.

GAUPP: Duvals Grundriß der Anatomie f. Künstler. 4. Aufl. Geh. M. 8,—, geb. M. 9,40. Ferd. Enke, Stuttgart.

VOLKMANN: Aus der Kriegszeit, gegen Kriegsleid. Preis M. 1,50. Eugen Diederichs, Jena.

GOETZ: Über die Pflege von Gemälden. Preis M. 3,—. Richters Reiseführer-Verlag Hamburg.

DAS FRANKFURTER BILDNIS. I. Lief. M. 30,—. Herausgeg. vom Frkft. Kunstverein.

MEDICUS: Grundfragen der Ästhetik. Br. M. 5,50. Geb. M. 7,—. Eugen Diederichs, Jena.

X. Jahrgang, Heft 6.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, z. Zt. im Felde. Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig. Verantwortl. Schriftleiter i. V. HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158.

In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Rijswijk, Z. H. Leeuwendaal-laan 61 / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, 434 West 120 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Römische Forschungen
der Bibliotheca Hertziana

Die Porträtdarstellungen des Michelangelo

Herausgegeben von Ernst Steinmann

Ein Band in Folio mit XVI und 116 Seiten Text und 107 Tafeln in Lichtdruck von Domenico Anderson in Rom, zum größten Teil nach Originalaufnahmen ausgeführt. Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig. Künstlerische Ausstattung von Marcus Behmer, Berlin. Auflage 300 handschriftlich numerierte Exemplare. In Buckram gebunden M. 135.–

Die vorliegende Publikation erhebt nicht den Anspruch, alle Probleme endgültig zu lösen, die sich mit der Ikonographie Michelangelos verknüpfen. Es ist aber zum erstenmal versucht worden, das Material vollständig zu sammeln und damit für Kritik und Forschung überhaupt erst die Grundlage zu schaffen.
Das Werk gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil sind die authentischen Porträts des Meisters zusammengestellt, die in Bronze und Marmor, mit Stift oder Pinsel ausgeführt, den Anspruch erheben können, noch Zeit seines Lebens entstanden zu sein. Der zweite Teil behandelt die Verherrlichung Michelangelos nach dem Tode, soweit Kunstwerke in Betracht kommen, die nach irgendeiner Richtung hin unsere Vorstellung von seinem Wesen und Wirken bereichern können. Die wenigen Reliquien, die sich auf das Leichenbegängnis in San Lorenzo und auf das Grabmal in Santa Croce beziehen, wurden gesammelt; der merkwürdige Gemäldezyklus der Casa Buonarroti, der das ruhmreiche Leben Michelangelos so treffend schildert, wie die Zeit es vermochte, wird zum erstenmal herausgegeben.

Als Band IV der Forschungen der Bibliotheca Hertziana ist in Aussicht genommen:

J. A. F. Orbaan, Der Abbruch von Alt-St. Peter

Dokumente aus der Rev^ma Fabbrica di San Pietro von 1605–1615

Abb. 1. Reliefgruppe aus Saintes (Angoulème)
(Vorderseite)

Abb. 2. Kuwera und Hariti
Reliefgruppe aus den Ausgrabungen von Sahri-Bahlol

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

Abb. 3. Kuwera. Relief aus dem Mathura-Museum

Abb. 8. Pasticcio-Bronze aus Bouray

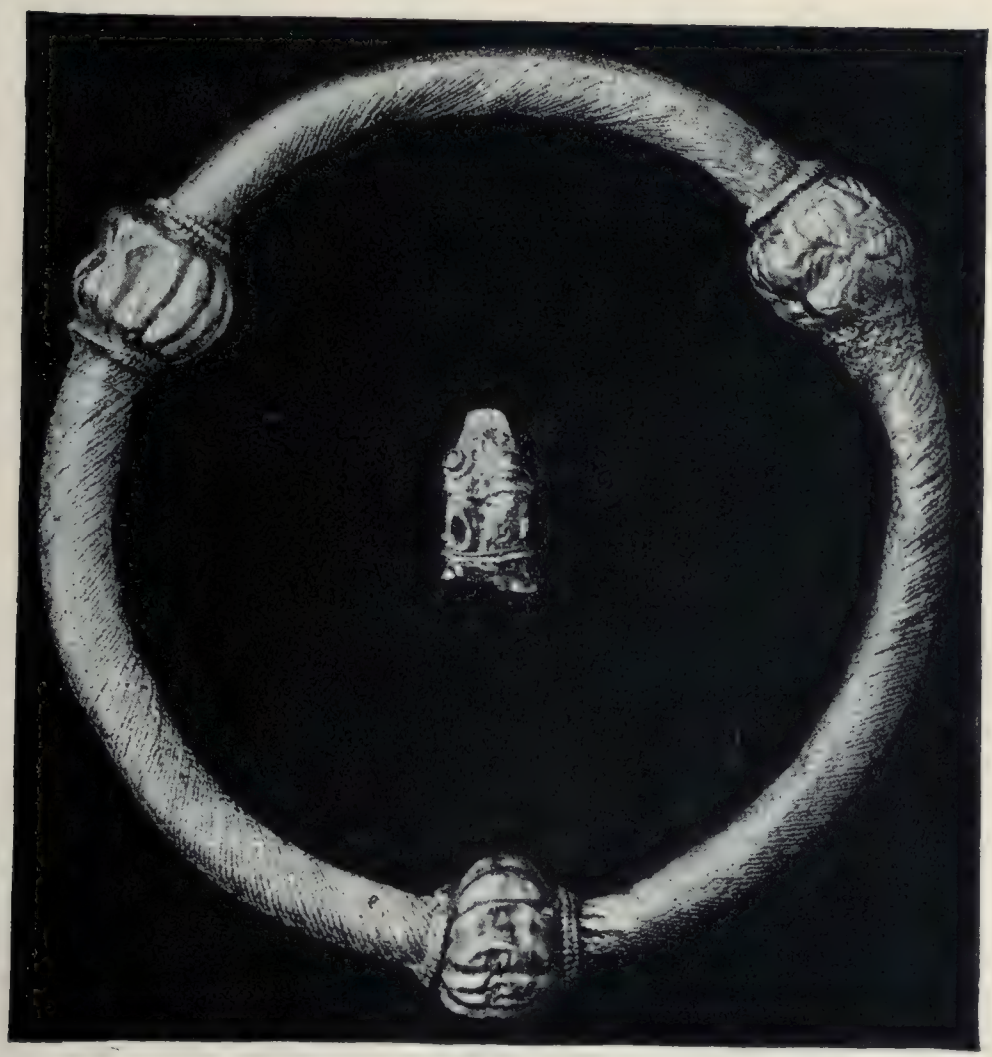


Abb. 4. Knotenring aus dem Funde von Szilágy-Somlyó

Abb. 5. Reliefgruppe aus Saintes. (Rückseite)

Abb. 6. Buddha mit Begleitern. (Gandhâra)

Abb. 7. Relief aus As-Khete. Buddha mit Begleitern

Abb. 9. Sitzender Buddha. (Indien)

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

Abb. 10. Garuda, mit der Nagi in den Krallen
(Von einem Goldkruge aus dem Funde von Nagyszentmiklós)

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

Abb. 11 und 12. Reliefs mit der Darstellung des Garuda und der Nagi, aus dem Kloster von Śanghao

Abb. 13. Kamenijja Babi
aus Baksan (Süd-Rußland)

Abb. 15. Horn der Samanenausrüstung.
Grabhügelfund von Klein-Aspergle in Württemberg.

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

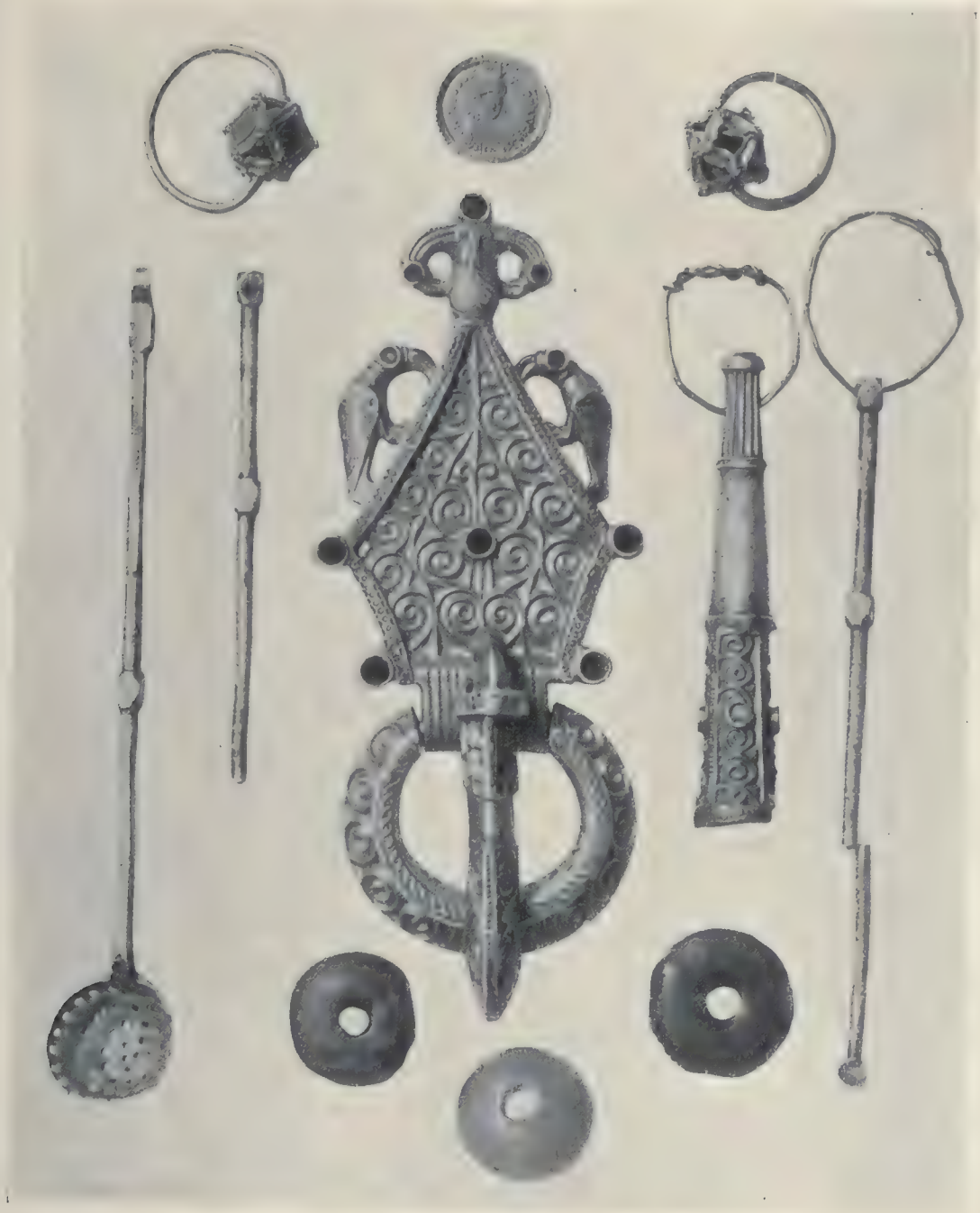


Abb. 14. Fund von Beregszász (Ungarn)

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

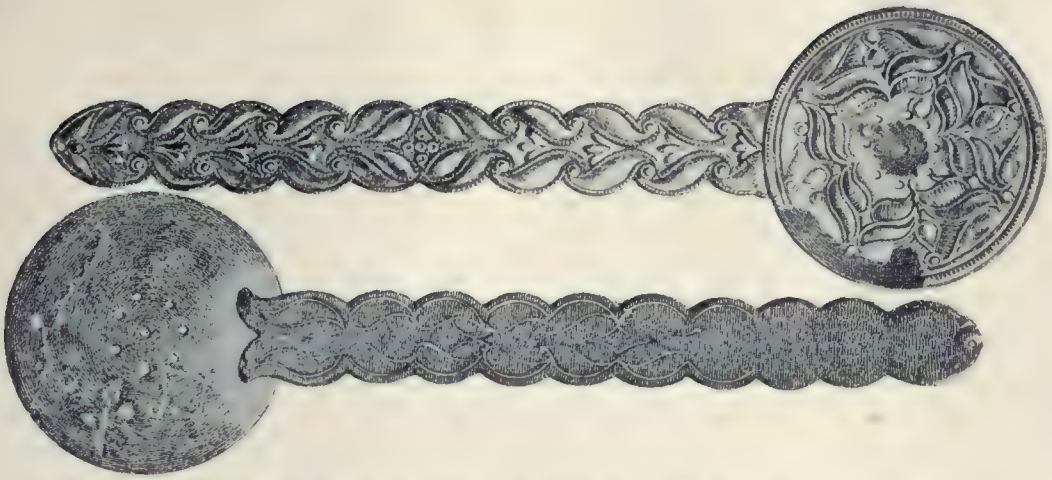


Abb. 16. Seihlöffel der Samanenausrüstung. Grabhügelfund von Klein-Aspergle in Württemberg

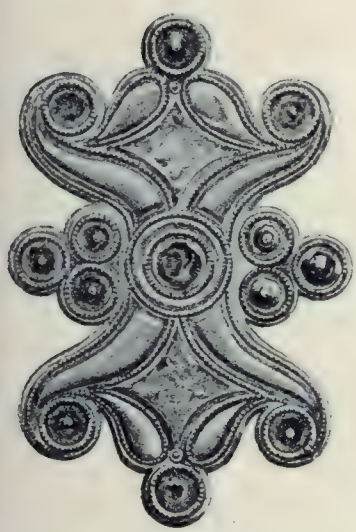


Abb. 17. Von der Samanenausrüstung des Grabhügelfundes von Klein-Aspergle in Württemberg

Abb. 18. Silbernes Zierblech der ung. Landnahmezeit aus Duna-Szekcsö

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

Abb. 19. Silbernes Taschenblech der ung. Landnahmezeit aus der Gegend von Szolnok

Abb. 20. Geschnitztes Belagstück aus Bein. (Ung. Landnahmezeit)

Abb. 21. Seihlöffel aus Chatham (England)

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

Abb. 22. Grabmal Theoderichs des Großen zu Ravenna (die „Moles“)

Abb 23. Zangenornament von der Moles aus Ravenna

Abb. 24. Modell einer Vihâra. Relief des 1. Jahrh. v. Chr.

Zu: G. SUPKA, BUDDHISTISCHE SPUREN IN DER VÖLKERWANDERUNGSKUNST

Abb. 1. Die Darbringung im Tempel

Abb. 2. Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Zu: ROBERT WEST, DER MEISTER VON GROSSGMAIN

Abb. 3. Die Ausgießung des heiligen Geistes

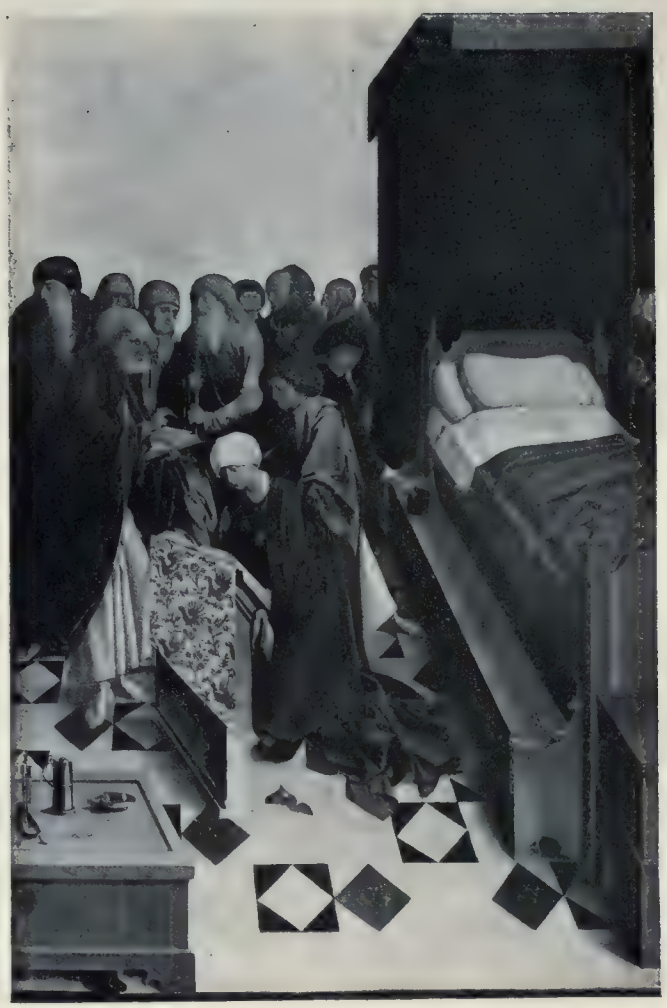


Abb. 4. Der Tod der Maria

Zu: ROBERT WEST, DER MEISTER VON GROSSGMAIN

Abb. 5. Détail vom Tod der Maria

Abb. 6. Détail von der Ausgießung des heiligen Geistes

Abb. 7. Détail von der Ausgießung des heiligen Geistes

Zu: ROBERT WEST, DER MEISTER VON GROSSGMAIN

Abb. 8. Maria mit dem Kind

Abb. 9. Salvator

Zu: ROBERT WEST, DER MEISTER VON GROSSGMAIN

Abb. 10. Détail von der Rückseite der Darbringung im Tempel

Abb. 11. Détail von der Rückseite des Todes der Maria

Zu: ROBERT WEST, DER MEISTER VON GROSSGMAIN

DER MONOGRAMMIST M. W. UND DER MEISTER VON MESSKIRCH

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von Dr. HEINRICH FEURSTEIN-Donaueschingen

Die Forschungen über den Meßkircher Meister sind neuerdings wieder durch verschiedene Umstände in Fluß geraten. Der Gr. Konservator, Universitätsprofessor Dr. Sauer-Freiburg hat, angeregt durch die gelungene Restaurierung des Meßkircher Dreikönigsbildes in der Werkstatt des Kunstmalers V. Mezger in Überlingen, das Bild in neuer, trefflicher Wiedergabe, zum erstenmal zusammen mit der bisher unbekannten, ornamental bemalten Rückseite publiziert, besprochen und gewisse Vermutungen über Ort und Form der ursprünglichen Aufstellung geäußert[1]). Ich selbst konnte auf Grund archivalischer und ikonographischer Forschungen nachweisen, daß wir es hier mit dem alten Hochaltar von Meßkirch zu tun haben, und daß sowohl die drei Donaueschinger als die zwei Münchener Flügelbilder zum alten Bestand des Altares gehören[2]). Prof. Dr. Sauer ist zwar meinen Ausführungen in gereizter Weise entgegengetreten[3]), ohne jedoch das Fundament meiner Beweisführung, die Festnotizen des Meßkircher Anniversarbuches, zu erschüttern. Ebensowenig können seine vereinzelten Gegenbeispiele von Altarwerken im wesentlichen rheinischer und fränkischer Provenienz meine These stürzen, daß der schwäbische Pfarrkirchen-Hochaltar nur in seltenen Fällen ein außerbiblisches Kultobjekt als Dominante der künstlerischen Komposition aufwies. Auch bin ich bewußt und absichtlich auf die Verwendung des Dreikönigsmotives auf italienischem Boden nicht eingegangen, weil die Ikonographie der Epiphania Domini anderswo anderen Gesetzen folgt als in Deutschland und Schwaben[4]). Unterdessen hat nun Professor Paul Ganz in Basel die zum Altar gehörige prächtige Rahmenzeichnung des Meisters in Frührenaissance, der Sammlung Grahl in Dresden entstammend, zugleich das sechste Flügelbild (St. Werner) in der Sammlung Richard von Kaufmann-Berlin entdeckt und hat so von der stilkritischen Seite her meine Beweisführung endgültig zwingend gestaltet und die lückenlose Rekonstruktion des kapitalen Werkes ermöglicht[5]).

Prof. Ganz ist aber noch ein anderer Fund gelungen, der geeignet ist, die geschichtliche Persönlichkeit des Meßkircher Meisters endlich einmal aufzuhellen. Er fand nämlich unter den alten Beständen der Züricher Stadtbibliothek eine unbekannte Arbeit des Meisters, einen mit dem Datum 1543 bezeichneten Entwurf für eine Glasscheibe mit dem Wappen des Domherrn und Kantors am Stift zu Konstanz Herkules Göldlin. Auf der Schrifttafel rechts steht das Monogramm M. W. (verschlungen) über einem weißschwarz hochgeteilten Kreis[6]).

Ich bin nun in der Lage festzustellen, daß das Monogramm M. W. in Marx Weiß

(1) Das Altarbild des Meisters von Meßkirch in der Stadtkirche zu Meßkirch. Zeitschr. f. christl. Kunst 1916, IV. Heft.

(2) Nochmals das Dreikönigsbild in der Stadtkirche zu Meßkirch. Ebenda 1916, X./XI. Heft.

(3) Erwiderung. Ebenda.

(4) Unterdessen haben sich auch die Dreikönigskapellen in Birkendorf (Warthausen) und Hasenweiler als Ritterbesitz herausgestellt.

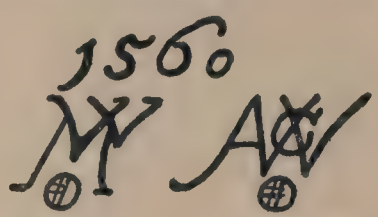
(5) Der Meister von Meßkirch. Neue Forschungen. Jahresbericht d. öffentl. Kunstsamml. zu Basel 1916.

(6) Ganz, a. a. O., S. 39. — Professor Ganz hat mit meiner Zustimmung meine Deutung des Monogramms vorläufig bekannt gegeben.

aufzulösen ist, daß dieser Marx Weiß mit dem Maler gleichen Namens identisch ist, der im Jahre 1560 laut eigenhändiger Urkunde mit seinem Sohne Andreas Christoph das jüngste Gericht und die Gewölbemalereien im Überlinger Münster ausführt, und daß er einer von Balingen über Rottweil nach Überlingen eingewanderten Malerfamilie entstammt.

I.

Der Name Marx Weiß war mir schon vor Jahren im alten Anniversarbuch der Pfarrei Donaueschingen begegnet, wo Samson Weiß, Fürstenbergischer Landschreiber, für seinen Vater Marx Weißen den Maler zu Balingen und dessen eheliche Hausfrau Margarete Lorbererin, desgleichen für sich und seine Hausfrau Magdalena Küpelin von Mühlheim (a. d. Donau) und alle ihre Vorderen einen ewigen Jahrtag stiftet und zu diesem Zweck $^1/_2$ fl. jährlichen ablösbaren Zinses von einer Wiese zu Bräunlingen verschreibt. Actum die S. Pelagy (28. Aug.) 1518. Die Ablösung erfolgte laut späterem Eintrag im Jahre 1531[1]). Ein fast gleichlautender Eintrag findet sich im alten Anniversarbuch der Nachbarpfarrei Hüfingen[2]).



Ein Maler Marx Weiß war nun in der Kunstgeschichte gänzlich unbekannt. Nachforschungen in Balingen blieben erfolglos[3]). Ich erinnerte mich daher des Namens sofort wieder, als Kunstmaler Mezger in Überlingen mir vor etwa zwei Jahren mitteilte, er habe zusammen mit Münsterbaumeister Kriener unter dem Schlußstein des ersten Hochschiffgewölbejoches die oben erwähnte Urkunde mit dem Malernamen Marx Weiß gefunden, und ich vermutete schon damals einen Familienzusammenhang, ohne ihn jedoch beweisen zu können. Auf den Fund des Herrn Prof. Ganz hin sah ich nun die Urkunde nochmals an und fand am unteren Rande zwei verschlungene Monogramme als Handzeichen, von denen das des Vaters Marx Weiß dem auf dem Ganzschen Scheibenriß mit dem einzigen Unterschied genau gleicht, daß das Beizeichen, der hochgeteilte Kreis, im Gegensinne geteilt ist (schwarz heraldisch rechts, weiß links). Kunstmaler Mezger und Professor Ganz bestätigten sofort meine Annahme, daß beide Monogramme gleichzusetzen sind.

(1) Altes Jahrzeitbuch der Pfarrei Don. von 1421 bzw. 1601, S. 13.

(2) An beiden Orten auf Valentini (14. Febr.) eingetragen. Todestag des Marx Weiß?

(3) Infolge der beiden Stadtbrände! Das älteste Kirchenbuch (Taufbuch) geht bis 1577 zurück. Hier findet sich nach freundl. Mitteilung des Herrn Dekan Meißner von 1577—1639 nur einmal, 1599, ein Bernhard Weiß verzeichnet. Nachträglich erhalte ich Kenntnis von folgendem Eintrag in der Türkenschatzung von 1542: „Joseph Maler gibt von 255 fl. 1 fl. 4 Batzen." Und gleich darauf: „Marx Maler von 20 fl. 6 kr." Ferner Türkenschatzung von 1545: „Esterlin Malers gibt von 50 fl. 1 Orth. Meister Joseph Maler von 260 fl. 1 fl. 1 Orth 3 kr." Marx Maler ist nicht mehr erwähnt. Freundliche Mitteilung der Herren Stadtpfarrer Dr. Duncker in Neckarsulm und Pfarrer Pfeffer in Lautlingen. Ich betrachte mit letzterem diese Namen als zur Sippe Weiß gehörig. Marx ist wohl der junge Sohn des Joseph, Esterlin vielleicht die ledige Tochter Esther des alten Marx, Joseph dessen Sohn.

Die Künstlerpersönlichkeit dieses Malers Marx Weiß ist uns nun leider fast gänzlich unbekannt. Von zurzeit nachweisbaren Arbeiten sind nur noch die ornamentalen Malereien in den Gewölbezwickeln des Überlinger Münsters erhalten, aus denen zudem der Anteil des Sohnes Andreas Christoph auszuscheiden ist. Das jüngste Gericht über dem Chorbogen ist einem Fresko des Barockmalers Karl Stauder von Konstanz aus dem Jahre 1722 gewichen und bis auf kaum erkennbare Konturenreste verschwunden. Kleinere Arbeiten, mehr handwerksmäßiger Art, die er und sein Sohn 1562 auf Schloß Heiligenberg ausführen, sind gleichfalls untergegangen[1]).

Ebenso schwierig war es, die geschichtliche Persönlichkeit des so gefundenen Marx Weiß zu umreißen. Zunächst hatte Herr Kunstmaler Mezger die Freundlichkeit, die Steuerbücher von Überlingen — die Bürgerbücher ergaben nichts — nachzusehen und fand einen „Marx Weiß maler" im Stadtteil „Geygers Brugglin" ansässig erstmals steuernd bald nach 1550 (das betr. Steuerbuch ist undatiert, aber von der Hand des Jahres 1550), sodann 1566, 1567, 1569, 1573. Im Jahre 1582 erscheint „Marxen Weißen Wittib", 1583 heredes Marx Weiß, 1584 und 86 weylandt Marxen Weiß seligen Erben. 1594 steuert im selben Hause ein Esaias weiß. Noch nach 1600 ist ein Joseph Weiß Maler bezeugt, der 1612 tot ist. Ergänzend fand ich im liber proclamationum de anno 1563 im Überlinger Pfarrarchiv folgende Einträge: 1572 am 7. November „begert Esaias Weys der Maler die Hochzeitsordnung und will derselben bei Trewen geleben." 1573 Sabbati ante Veiti et Modesti (d. h. vor dem 15. Juni) „Marx Weyß moler begert die Ordnung der Hochtzeit, als sein Sohn Herr Marx Weyß sein erst Priesterlich Ampt singen lasen will, und will der Ordnung geloben."[2]). 1598 am 12. Januar heiratet „der erbar" Esaias Weiß, offenbar der Sohn des obgenannten Esaias, eine Katharine Eyle[3]).

Um einen Zusammenhang mit Balingen zu finden, ging ich nun andrerseits von dem urkundlich bezeugten Sohn des alten Marx Weiß von Balingen, dem Fürstenbergischen Landschreiber Samson Weiß aus, von dem uns der Zimmersche Chronist erzählt[4]), daß er später Prokurator zu Rottweil gewesen. Überraschenderweise gab nun hier die Matrikel der Universität Freiburg überzeugenden Aufschluß. Wir finden hier zwar nicht den Samson Weiß[5]), aber einen Hyeremias Wyß ex Rottwyla[6]), laicus dioc. Constant., immatrikuliert 5. April 1538, später (10. Mai 1541) als bacc. in arte in Tübingen inskribiert, dann 3. Nov. 1545 in Heidelberg, hier Mag. 2. März 1546. Da der Name Weiß in Rottweil um diese Zeit sonst nicht verbürgt ist[7]), war Jeremias vermutlich als Sohn des Samson um 1522 in Rottweil geboren. Wir finden nun aber in derselben Matrikel einen Hieremias Weiß[8]) Uberlingensis dioces. Constant., immatr. 28. Nov. 1584, bacc. 8. Juni 1587. Er ist am 23. August 1585 20 annorum natus*), also 1565 geboren. Daneben einen Markus

(1) Martin, Schr. d. Vereins f. Geschichte u. Naturg. der Baar, Jahrg. X, 13: Marx Weiß für 14 Fähnlein „auf die neue Bruck zu machen" 1 fl. Sein Sohn Stoffel „für allerlei Arbeit" 6 fl. 4 Bazen.

(2) Bei Ganz steht aus Versehen Donaueschingen statt Überlingen.

(3) Ehebuch der Pfarrei Überlingen.

(4) Zim. Chronik, herausg. v. Barack, IV 138, 29. Der Chronist erzählt von ihm eine köstliche Schnurre über die Bräunlinger.

(5) Auch nicht in den Matrikeln von Tübingen, Ingolstadt und Heidelberg. Er studierte vermutlich in Basel.

(6) Maier, Die Matrikel d. Univ. Freiburg, S. 313.

(7) Die Geschlechternamen bei Ruckgaber, Gesch. d. fr. Reichsstadt Rottweil.

(8) Maier, a. a. O., S. 611.

*) cognatus et nepos Adriani Manz, praepositi in Waldkirch.

Weiß[1]) Überlingensis laicus, immatr. 10. Sept. 1568, bacc. 11. Okt. 1569, mag. 17. Juli 1571. Dieser Marx Weiß wird 1573 Priester, wie oben erwähnt, ist also um 1548 in Überlingen geboren. Ferner einen Jonas Weyß[2]) Überlingensis, laicus, immatr. 23. Dez. 1576, also geboren um 1560. Er wurde Mag. 5. Juli 1580, Dr. theol. 16. Juni 1587 und ist 1592 Pfarrer von Sigmaringen, Hohenzollerschen Patronates. Ferner erscheint ein Gabriel Waiß[3]) Uberlingensis, immatr. 26. Sept. 1597, also geboren um 1580. Endlich ein Johannes Weiß[4]) Uberlingensis, immatr. 17. Aug. 1624, von dem erwähnt wird, daß er ebenfalls mit Propst Adrian Manz, also auch mit dem vorgenannten Jeremias Weiß, verwandt war, geb. um 1605. Außerdem lebte zur Zeit des Gottfried Werner von Zimmern in Meßkirch als dessen Vertrauter und Famulus ein Meister Michel Weiß, Schlosser und Uhrmacher, von dem die Zimmersche Chronik ausführlich berichtet[5]) und erzählt, er sei von Rottweil seinerzeit nach Meßkirch eingewandert. Da der Name Weiß, wie gesagt, um diese Zeit sonst nicht verbürgt ist und der Zimmersche Chronist den Samson Weiß persönlich kennt, so gehört dieser Michel Weiß mit Wahrscheinlichkeit in die Sippe des Marx Weiß von Rottweil.

Wir erhalten so folgende Gegenüberstellung:

In Rottweil	In Überlingen
(Marx Weiß, Maler)	Marx senior, Maler
Samson	Marx junior, Priester
Jeremias	Jeremias
Michael, Uhrmacher.	Gabriel
	Jonas, Priester
	Jesaias sen., Maler
	Jesaias jun., Maler
	Johannes
	Joseph, Maler
	Andreas Christoph, Maler.

Der Zusammenhang des Rottweiler und Überlinger Zweiges ergibt sich, abgesehen von dem Leitnamen Marx und dem immer wiederkehrenden Malerberuf deutlich daraus, daß in der Familie mit starrer Konsequenz hebräische Vornamen festgehalten werden, eine in den altgläubigen Kreisen jener Tage seltene Erscheinung. Daneben erscheint nur Marx (dreimal!) als altangestammter Vorname und einmal Andreas Christoph, ein Name, der gänzlich aus dem Schema herausfällt und daher von besonderer Bedeutung ist, wie wir gleich sehen werden. Inzwischen hat Geheimrat Dr. Obser in Karlsruhe, wie er mir freundlichst mitteilt, eine Urkunde über die eheliche Geburt des Jonas Weiß, Priester, gefunden[6]), aus der hervorgeht, daß die Frau des Überlinger Marx Weiß ebenfalls aus Rottweil stammte, so daß die beiden Familien wohl endgültig als identisch zu betrachten sind, und zwar war der Überlinger Marx Weiß, der Maler, zweifellos ein Sohn des alten Marx Weiß von Balingen und ein Bruder des Samson Weiß.

(1) Maier, a. a. O., S. 505.
(2) Maier, a. a. O., S. 561.
(3) Maier, a. a. O., S. 687.
(4) Maier, a. a. O., S. 841.
(5) Zimm. Chron. IV 253,2—254, 20. Seine Ehefrau hieß Brigida Bader, Meßk. Anniversar Fol. 56. Christoph Weiß, der Uhrmacher, ebenda Fol. 37, war wohl sein Sohn.
(6) siehe Nachschrift!

II.

Ist der Monogrammist M. W., also Marx Weiß, Maler zu Überlingen, aus der Balinger Malerfamilie der Meister von Meßkirch?

Der Frage kann man, solange andere Quellen so gut wie versagen, in entscheidender Weise nur stilkritisch beikommen. Nun haben wir aber von bezeugten und erhaltenen Arbeiten des Marx Weiß bis jetzt nur die Gewölbemalereien des Überlinger Münsters, die zudem, wie sich aus der Natur der Sache ergibt, rein ornamental sind. Es läßt sich nun nicht bestreiten, daß in diesen Fresken eine Verwandtschaft mit der ornamentalen Formensprache des Meßkircher Meisters zutage tritt, namentlich in den Einzelheiten des Rankenwerks, in der Verbindung von Blattwerk und Vasenmotiv und in der Verwendung der flammenden Maske, ein beliebtes Motiv des Meßkircher Meisters[1]). Auch die Grisaille-Malereien auf der Zimmerschen Burg Wildenstein gehören wohl in diesen Zusammenhang. Ich weiß aber nicht, ob das hinreicht, um Marx Weiß mit dem Meister von Meßkirch gleichzusetzen, denn die Überlinger Malereien lassen doch das Rassige, Überquellende des Meßkirchers stark vermissen, selbst wenn man zugesteht, daß der Künstler des Jahres 1560 nicht mehr der Künstler des Jahres 1538 sein kann.

Nun haben wir freilich noch den signierten und datierten Scheibenriß des Meisters M. W., von dem wir ja ausgegangen sind. Aber auch Prof. Ganz wagt die Frage nicht zu entscheiden, ob das Monogramm dem geistigen Urheber der Zeichnung oder dem Werkstattkopisten eignet[2]). Ich gestehe, die Frage ist schwer zu lösen. Zwar ist die Handschrift des Meßkircher Meisters unverkennbar, aber abgesehen von den Schwächen der Zeichnung erscheint namentlich die Architektur, deren Anwendung freilich auch beim Meßkircher Meister oft zu geradezu absurden Formen geführt hat, hier gänzlich unverstanden. Wenn es erlaubt ist, noch eine Schriftvergleichung vorzunehmen, so zeigt die Schreibschrift der Wienerzeichnung mit Martinus und Apollonia keinerlei Verwandtschaft mit den Zügen der Urkunde von 1560, obwohl erstere nicht unbedingt von des Künstlers Hand stammen muß.

Was sich beim augenblicklichen Stand der Forschung sagen läßt, ist nur, daß ein enger Schul- und Werkstattzusammenhang zwischen den beiden Malern bestanden haben muß, und zwar auf der Grundlage einer ungefähr kongenialen selbständigen Arbeitsgemeinschaft, etwa ähnlich wie in den letzten Jahren zwischen Wohlgemut und Dürer, oder zwischen Dürer und Schäufelein, wo z. B. beim Ober-St. Veiter Altar der Anteil des einen und des andern schwer auszuscheiden ist[3]). Jedenfalls hat sich Marx Weiß gut in den Geist des Meßkirchers hineingelebt. Diese Zusammenarbeit empfahl sich aus praktischen Gründen, denn der Meister von Meßkirch war offenbar viel beschäftigt. Schon P. Pöllmann hat auf bisher unbekannte Schülerarbeiten hingewiesen[4]), Flügelaltärchen zweiter Güte, Predellen u. ä., die auf dem Pfarrhausspeicher in Meßkirch lagern. Er versetzt diese Arbeiten zwar in die Spätzeit um 1620, ich halte das aber für ausgeschlossen und glaube sagen zu können, daß diese der Ablachkirche entstammenden Flügel[5]) schwache

(1) Ganz, a. a. O., S. 46 Fußnote, spricht von einer starken Ähnlichkeit mit den bemalten Rückseiten des Meßkircher Altares.

(2) Ganz, a. a. O., S. 39.

(3) Thieme, Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892, S. 5—9.

(4) Pöllmann, Jerg Ziegler, der Meister von Meßkirch und seine Tätigkeit im Kloster Heiligkreuztal bei Riedlingen. Histor.-polit. Blätter 1908, Band 142, S. 420 ff.

(5) Den Nachweis behalte ich mir vor.

Werkstattarbeiten des Meisters sind, und zwar aus formalen Gründen und auf Grund der dargestellten Stoffe, die Beziehungen zu Gottfried Werner, seiner Frau und seinen Eltern (St. Johannes Bap. und Margarete als Gegenstücke, St. Apollonia) klar aufweisen. 1620 war Meßkirch längst helfensteinisch.

Neben die wenigen nachgewiesenen Arbeiten des Marx Weiß tritt nämlich ein kleiner Kreis wahrscheinlicher Arbeiten des Meisters. Es sind zunächst die eben erwähnten schlecht erhaltenen Altärchen im Pfarrhause zu Meßkirch, zurzeit im Depot der Fürstlichen Sammlungen in Donaueschingen, sicher in der Werkstatt zu Meßkirch entstanden, und zwar noch vor 1554, in der Zeichnung der Außenflügel ganz den Meßkircher kopierend (St. Georg in Stuttgart, St. Andreas vom Hochaltar in Meßkirch!), im Kolorit stark abfallend und ohne Kreidegrund auf das blanke Holz in dünner Schicht aufgetragen. Wichtiger ist eine sehr beschädigte hl. Nonne mit offenem Buch (38 × 111), aus der Umgebung des Schlosses Heiligenberg stammend, zurzeit im Depot der fürstlichen Sammlungen, datiert 1559 und mit der Inschrift zu Häupten: S. . . . . onialis Sancti . alli. Ich lese S. Wiborada Monialis Sancti Galli, also die bekannte am Bodensee hochverehrte Rekluse von St. Gallen. 1559 ist das Todesjahr des nach P. Pöllmann seine letzten Jahre in Lauingen (oder Höchstaedt?) a. D. verlebenden Jerg Ziegler. Dieser kommt daher als Meister nicht mehr in Betracht, aber die Formensprache ist ganz die seine, dagegen die Farbengebung auf einen dem Meister fremden grauen Grundton gestimmt. Dasselbe gilt von einem in Pilgerkleidung und Rosenkranz am offenen Grabe stehenden Heiligen (S. Antonius Eremita?), aus dem Nachlaß der Freiin von Laßberg in Meersburg vor drei Jahren für die fürstlichen Sammlungen erworben. Endlich findet sich im Besitze des Herrn Amtsgerichtsrates Franz Rieffel in Frankfurt a/M. eine aus der Umgebung von Ravensburg aufgekaufte Kopie (73 × 65) der Geißelung in der Karlsruher Kunsthalle (hier 62 × 64), nach unten durch eine zweizeilige Inschriftkartusche IESVS DVCITVR AD PILATUM — IESVS FLAGELATUR. MAT, 27. verlängert, die das naturalistisch-figürliche Ornament des Meßkirchers bereits in der Entwicklung zum Geometrischen zeigt. Die Farbengebung ist dunkler als auf dem Urbild[1]). Alle drei Bilder weisen örtlich in die Nähe von Überlingen wo bald nach 1550 Marx Weiß auftritt. Er war jedenfalls ein guter Zeichner, der sich im wesentlichen an die Risse seines Meisters hielt, das Ornament zeitgemäß fortentwickelte und das glühende skalenreiche Kolorit des Meßkirchers stark reduzierte[2]).

Ein enger Werkstattzusammenhang, der unter Umständen zum Identitätsbeweis führen könnte, läßt sich auch einigermaßen mit archivalischen Gründen stützen. Wir haben erwähnt, daß der Zimmernsche Chronist den Bruder des Marx Weiß, den Fürstenbergischen Prokurator Samson Weiß in Rottweil persönlich kennt. Dieser Samson Weiß hatte, nebenbei bemerkt, eine Frau von Mühlheim a. D. unweit Meßkirch[3]). Der Scheibenriß für Herkules Göldlin ist 1543 von Überlingen aus in Auftrag gegeben, wohin das Domkapitel geflüchtet war, und wo vielleicht Marx

(1) Freundliche Mitteilung des Herrn Rieffel.

(2) Das von Srida (Monatsh. f. Kunstw., Jahrg. 1909) dem M. von Meßk. zugeschriebene Bild im Louvre, Jesus vor Kaiphas, wiederholt zahlreiche Motive der Karlsruher Geißelung. Das Monogramm in der linken unteren Ecke ist übrigens nicht, wie ich aus einer Vergrößerung ersehe, die der † Professor Heinrich in Donaueschingen besorgen ließ, als W. O. zu deuten, auch nicht als O. W. (so Pöllmann), sondern zeigt ein der Mittelspitze des W. aufgelegtes Kreisrund (ohne Schraffierung), ist also eine Variante der bei Weiß sonst üblichen Signierung mit dem schwarz-weiß hochgeteilten Kreis unter dem W.

(3) Altes Jahrzeitbuch der Pfarrei Don., S. 13.

Weiß bereits als Maler sitzt. Das wahrscheinliche Glied der Familie Weiß, der aus Rottweil herübergekommene Meister Michel Weiß, steht in Meßkirch „in sonderen Gnaden bei dem alten Herrn (Gottfried Werner)". Er war der Vertraute des Grafen, der in seiner letzten Krankheit täglich um ihn war und in wichtigen Aufträgen u. a. öfters nach Nürnberg geschickt wurde, so z. B. um das prächtige, noch erhaltene Bronze-Epitaph für Gottfried Werner zu bestellen[1]).

Die ersten Aufträge des Meisters von Meßkirch ergehen an ihn von den Herren von Bubenhofen[2]). Diese Herren v. Bubenhofen waren aber bei Balingen zu Hause. Ihr Stammschloß stand halbwegs zwischen Balingen und Oberndorf in der Gemeinde Binsdorf[3]). Wolf v. Bubenhofen war 1503 und wieder 1516—19 Obervogt von Balingen[4]). Um dieselbe Zeit war übrigens Hans Kaspar v. B. Württembergischer Landvogt von Mömpelgard[5]), dessen Altar öfter mit dem Meister von M. in Beziehung gebracht wurde. Ein Bubenhofer war Besitzvorgänger des Gottfried Werner bzw. Johann Werner v. Zimmern auf Burg Falkenstein im Donautal, wo der Meßkircher malte[6]).

Marx Weiß hatte ferner einflußreiche Verwandte in Meßkirch. In der Matrikel der Universität Freiburg wird nämlich Jeremias Weiß von Überlingen, geb. 1565, als cognatus et nepos Adriani Manz praepositi in Waldkirch bezeichnet[7]). Dieser Adrian Manz, 1563—83 Propst zu Waldkirch[8]), stammte aber von Meßkirch und war dort, da er 1542 immatrikuliert wird, um 1525 geboren, zur Zeit, als Adrian Dornfogel Pfarrer an der von den Grafen von Zimmern so prächtig ausgestatteten Kirche zum hl. Martin war, als dessen Patenkind wohl Manz den sonst seltenen Vornamen Adrian erhalten hatte. Adrian Dornfogel stammte aber ebenfalls von Rottweil, war also ein Landsmann des Marx Weiß[9]).

Ein Beweis, daß Marx Weiß mittelbar oder unmittelbar in Diensten der Grafen von Zimmern stand, scheint mir auch in dem Vornamen seines Sohnes Andreas Christoph gegeben zu sein. Da die Familie sonst zäh an ihren hebräischen Vornamen festhält, muß die Wahl dieses Namens befremden. Sie erklärt sich aber daraus, daß Andreas und Christoph, wie ich an anderer Stelle nachweisen konnte[10]), die besonders verehrten Hauspatrone der Grafen von Zimmern waren. Marx Weiß hat seinem gräflichen Herrn zu Ehren seinen in Meßkirch geborenen Sohn auf den Namen Andreas Christoph taufen lassen[11]). Daß umgekehrt die Herren v. Zimmern alte und häufige, auf Besitz und Nachbarschaft gegründete Beziehungen zu Rottweil hatten, ist bekannt[12]).

(1) Zimm. Chron. IV. 253, 2—254, 20.
(2) Kötschau, Bartel Beham und der Meister von Meßkirch, S. 48 u. 54.
(3) Danach ist die Angabe bei Ganz, a. a. O., S. 45 zu berichtigen.
(4) Oberamtsbeschreibung von Balingen. Amtsstadt Balingen.
(5) Mitteilungen aus d. fürstl. Fürstenberg. Archiv zu Donaueschingen. Bd. I, 92.
(6) Ebenda. I, 80.
(7) Maier, a. a. O., S. 611.
(8) Siehe über diesen bedeutenden Mann Schreiber, Gesch. d. Univ. Freiburg I, 51; Freiburger Diözesanarchiv XXII 151.
(9) Vgl. Maier, a. a. O., S. 160 u. 340.
(10) Zeitschr. f. christl. Kunst 1916, Heft X/XI.
(11) Die Namengebung Andreas Christoph Weiß ist dem römischen Dreinamen-Schema nachgebildet und für die Renaissance bezeichnend, sonst aber fast nur im Patriziat und beim Adel gebräuchlich. Unter den 55 bei Martin, a. a. O. genannten Künstlernamen führt nur Klöckler (1597!) zwei Vornamen.
(12) Ruckgaber, Gesch. d. Grafen v. Zimmern. Öfters. Besonders S. 186 u. 223.

Als örtliches Arbeitsgebiet des Meßkircher Meisters, der übrigens nachweisbar schon 1529 für Wilhelm Werner v. Zimmern einen Scheibenriß fertigt[1]), erscheint, abgesehen vom Bodensee (St. Gallen, Bodman, Wolpertschwende bei Ravensburg, Überlingen), die schwäbische Alb von Rottweil bzw. Hechingen bis Wiesensteig[2]) und der angrenzende Heuberg. Der Werkstattaltar (?) des Klosters St. Georgen im Schwarzwald, jetzt in der Großh. Kunsthalle in Karlsruhe, ist wohl vom benachbarten Rottweil aus geliefert[3]). St. Georgen war übrigens die älteste Grablege der Herren von Zimmern, deren Andenken in der herrschaftlichen St. Jürgenkapelle in der Pfarrkirche zu Meßkirch bis zum Neubau des Jahres 1526 festgehalten wurde[4]). In diesen örtlichen Rahmen fügen sich die bezeugten Standorte des Marx Weiß (Rottweil, Balingen, Meßkirch, Überlingen) mühelos ein.

P. Ansgar Pöllmann hat bekanntlich als Name des Meßkircher Meisters den Namen Jerg Ziegler hingeworfen und stützt sich für seine Behauptung auf Signaturen und archivalische Funde[5]). Die Signaturen sind jedoch, wie Lange[6]) und Sauer[7]) überzeugend dargetan haben, nicht vorhanden. Im besten Falle läßt sich auf dem Benediktusbilde in Stuttgart die Jahreszahl 1524 zugeben, was darunter sichtbar wird, ist eine Kritzelei, aus der man bei gutem Willen etwas Ähnliches wie „ergz" herauslesen kann. Den archivalischen Beweis ist P. A. Pöllmann seit 1908, dem Jahre der Ankündigung, bis heute schuldig geblieben. Vermutlich deswegen, weil sich das Beweismaterial bei näherem Zusehen unter seinen Händen verflüchtigt hat. Soweit sich die mir seinerzeit von Pöllmann mündlich gemachten Andeutungen nachprüfen ließen, hat sich nichts ergeben, und zwar sowohl in den Steuer-, Bürger- und Malerzunftbüchern von Nördlingen als in Meßkirch, Kempten, Konstanz, Überlingen, Rottweil, Ravensburg, Neuburg und Landshut. Der von Pöllmann behauptete Eintrag im Meßkircher Bruderschaftsbuch „Jerg Ziegler der moler" ließ sich nicht nachprüfen, da das einzig in Betracht kommende St. Martins-Bruderschaftsbuch, ein Pergamentheft von 1571, seit etwa zehn Jahren spurlos verschwunden ist, ebenso wie der Bauriß der Kirche von 1526.

Nun führte mich die Überlegung, daß der Meister die häufige und sehr geschickte Verwendung des Formenschatzes der Frührenaissance doch wohl aus persönlicher Berührung mit führenden Augsburger Meistern geschöpft hatte, nach Augsburg, und hier findet sich nun nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. Wiedenmann vom Stadtarchiv tatsächlich ein Jorg Zigler maller, der schon von Robert Vischer in seinen Studien zur Kunstgeschichte[8]) erwähnt wird. Dieser Jorg Zigler erhält 1540 die Zunftgerechtigkeit „seines weibs wegen". Nach Dr. Wiedenmann lautet der Eintrag im Augsburger Malerbuch 72[c] fol. 76 also: Item Jerg Ziegler vonn

(1) Jetzt im Rittersaal des Schlosses Heiligenberg mit der Inschrift: Wilhelm Werner Freiherr zu Zimbern, Herr zu Wildenstain 1529, und bereits quadriertem Wappen. Die Stilformen des Meßk. Meisters sind unzweifelhaft vorhanden.

(2) Den Nachweis, daß die Landschaft auf dem Benediktusbilde auf Wiesensteig zu deuten ist und auf eine Bestellung der Grafen von Helfenstein zurückgeht, glaube ich demnächst erbringen zu können.

(3) Der Abt saß während des ganzen Bauernkrieges in Rottweil. Ruckgeber, Gesch. der Grafen von Zimmern, S. 186.

(4) Kalchschmidt, Geschichte der Stadt St. Georgen im Schwarzwald.

(5) a. a. O., S. 421. Ferner Pöllmann, Die Signierungsweise des Meisters von Meßkirch. Zeitschrift für christl. Kunst 1908, S. 263 ff.

(6) Württemb. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Bd. XVIII, S. 455 ff. 1909.

(7) a. a. O., Heft IV.

(8) Stuttgart 1886, S. 524.

kemett hatt zünfft empfangen am montag vor sankt Jacobstag 1540 iar des Jerg Lützen maller[1]) dohtermann. Der Eintrag im Malerbuch 72[e] fol. 17 lautet: Item es ist khumen für ein handwerckht Jorg Zigler unnd hatt begert von wegen seines weib gerechtigkait, ist ime gelichen worden am montag vor sannd Jacobstag 1540 iar[2]). Die Ortsbezeichnung „kemett" (kermett bei Vischer ist ein Lesefehler) legt neue Rätsel auf. Gemeint kann sein Kemat (Wasserburg), Kematen (Aichach), Kemathen (Rosenheim oder Eichstätt oder Feuchtwangen), möglicherweise auch einer der verschiedenen Orte Kemnat. Diese Orte sind indes fast alle so klein und unbekannt, auch teilweise von Augsburg so entlegen, daß man im Zunftbuch sicherlich statt ihrer den nächst größeren bekannten Ort, z. B. Wasserburg, Rosenheim, Aichach vermerkt hätte. Ich glaube daher, daß bei der Bezeichnung „kemett" (ohne Zusatz) entweder an einen großen bekannten Platz dieses Namens oder an einen kleinen, aber Augsburg nahegelegenen zu denken ist, d. h. an die Stadt Kemnat in der Oberpfalz oder an Kemnat bei Kaufbeuren. Das erstere würde mehr zu Nördlingen, das letztere mehr zu Kempten stimmen. In beiden Orten hat der Meßkircher bekanntlich gelernt. Mit Schäufelein kann er übrigens auch in Augsburg in Berührung getreten sein.

Durch diese Feststellungen wird die Frage nach der geschichtlichen Persönlichkeit des Meßkircher Meisters noch verwickelter. Denn es fehlen einstweilen alle Fäden, die von Augsburg nach Meßkirch führen, und man kann nur sagen, daß das Auftreten des Meisters in Augsburg um 1540 möglich ist, weil 1538 seine umfangreichen Meßkircher Aufträge erledigt erschienen. Auch lassen sich über Augsburg-Dillingen-Nördlingen schwache Spuren nach den Grafen von Helfenstein (Wiesensteig!) ziehen, die um Dillingen begütert waren. Ist Ziegler in Kemnat bei Kaufbeuren geboren, so war er durch Abstammung Nachbar der Herrschaft Waal, die Hans Jakob von Landau gehörte[3]). Die Landau hatten aber ihre Grablege in Heiligkreuztal. Ferner war eine Vatersschwester Gertrud damals Klosterfrau in Heiligkreuztal, und die Schwester der Mutter des Landau, Veronika von Rietheim, war jene Äbtissin des Klosters, in deren Auftrag der Meßkircher Meister den Chor der Klosterkirche ausmalte und die sechs berühmten Wappenscheiben zeichnete.

Es wäre bei dem nicht schlüssigen Stand der Frage sehr zu begrüßen, wenn P. Pöllmann, dem wir so manche feine Bemerkung über den Meister verdanken, mit seinen Belegen ans Tageslicht treten würde.

* * *

Nachschrift. Kurz vor Drucklegung dieser Zeilen hatte der Direktor des Generallandesarchives in Karlsruhe, Geheimrat Dr. Obser, die Liebenswürdigkeit, mir den Fahnenabzug seiner Notiz über den Maler Marx Weiß von Überlingen in den „Quellen" des Archives zu übersenden. Dr. Obser veröffentlicht hier eine Urkunde über die eheliche Geburt des Sohnes Jonas Weiß, der 1587 Priester wurde,

(1) Jerg Lutz der Maler stirbt 1546. Vischer, a. a. O., S. 567. Nach freundl. Mitteilung des Herrn Amtsgerichtsrates Rieffel in Frankfurt a/M. gibt es ein Bildnis dieses Malers, eine BB signierte Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett. Rieffel hält sie für eine frühe Phase von Weiditz, der auch sonst einmal mit bb (= W) zeichnet.

(2) Auch in den Augsburger Steuerbüchern wird in der Zeit von 1516—40 ein Jerg oder Georg Ziegler genannt, doch ohne Angabe des Berufes, so daß damit für den vorliegenden Fall ein positiver Beweis nicht erbracht ist. In einem Falle wird die Notiz „Bäcker" beigefügt. Dr. Wiedenmann.

(3) Zimm. Chron. ed. Barack IV, 349, 2. — Steichele-Schröder, das Bistum Augsburg, IV 595 f. Ebenda Belege für die häufigen Beziehungen des Hans Jakob von Landau zu Augsburg.

und die Epitaphinschrift des Marx Weiß, die beide uns über die Familienverhältnisse des Meisters eingehend unterrichten und meine Kombination vollauf bestätigen.

Demnach hatte M. Weiß von seiner ersten Frau unbekannter Herkunft eine Tochter, Anna, von seiner zweiten, die von Rottweil stammte und Magdalene Enderlin oder Dornfogel hieß, acht Söhne und drei Töchter, und zwar Joseph Christoph, Andreas Christoph, Michael, Esaias, Markus, Karl, Jonas, Tobias, Jeremias, Elsbetha Bersabea, Katharina Rachel, Esther. Man beachte die durchgehend festgehaltenen hebräischen Vornamen, die gesperrt gedruckten sind von mir bereits aufgeführt. An gesicherten Geburtsdaten haben wir nunmehr 1559 für Jonas und 1565 für Jeremias, den jüngsten Sohn und vermutlich das letzte Kind überhaupt. Daraus ergibt sich ungefähr das Jahr 1505 als frühestes Geburtsjahr des Marx Weiß und 1517 als das seiner Frau. Zum selben Ergebnis kommt man von der Überlegung aus, daß Andreas Christoph, als er 1560 mit seinem Vater das jüngste Gericht malte, mindestens Gehilfe in vorgeschrittenem Alter gewesen sein muß. Demnach dürfte er um 1538 geboren sein, der älteste Sohn Joseph vielleicht 1537, die erste Ehe wäre also anfangs der 30er Jahre geschlossen worden. Marx Weiß stirbt am 25. Februar 1580 in Überlingen, seine Frau am 3. Juni 1593. Dadurch wird aber die Identität des Marx Weiß mit dem M. v. Meßkirch neuerdings zweifelhaft, denn die ersten Arbeiten des Meßkirchers führen in das Jahr 1520, und wir hätten außerdem die merkwürdige Erscheinung, daß aus der Frühzeit von 1520—38 ein halbes Hundert Tafelbilder existieren, während aus der langen Zeitspanne von 1538—80 fast nichts erhalten ist.

Dagegen ergaben sich aus den Obserschen Funden neue belangreiche Beziehungen zu Meßkirch. Die zweite Frau unseres M. Weiß war eine Dornfogel aus Rottweil. Der Pfarrer von Meßkirch zur Zeit des Meßkircher Meisters, der bereits erwähnte Adrian Dornfogel, stammte aber ebenfalls von Rottweil. Da der spätere Propst Manz von Waldkirch, in Meßkirch um 1525 geboren, gleichfalls den Vornamen Adrian trägt und Jeremias Weiß, der Sohn des Marx, geb. 1565, als sein cognatus et nepos erscheint, so dürfte die Blutsverwandtschaft auf dem Wege über die Dornfogel zu suchen sein. Nepos ist dann im weiteren Sinne zu nehmen, und die Mutter des Jeremias Weiß wegen des Altersunterschiedes nicht eine Schwester von Manzens Mutter, sondern deren Bruders Tochter, Jeremias also der Sohn einer Base von Adrian Manz gewesen. Adrian Dornfogel war dann vielleicht nicht, wie ich vermutete, der Pate, aber sicher der Oheim von Adrian Manz und zugleich der Oheim von Marx Weißens Frau. Gottfried Werner v. Zimmern hatte übrigens auch „vil jar ein priester uf sant Martinsstift zu Mößkirch gehabt im namen Herr Petter Dornfogel“[1]).

Auch die Namen der drei ältesten Söhne, Joseph Christoph, Andreas Christoph und Michael scheinen mir nach Meßkirch zu weisen. Joseph und Andreas tragen nämlich den Beinamen Christoph, den seit etwa 1500 sämtliche Grafen v. Zimmern führen. Michael hieß der von Rottweil stammende Vertraute des Gottfried Werner, vermutlich ein Bruder des Marx Weiß. Der in den Salemer Protokollen des Amtes Meßkirch 1579/80 aufgeführte Maler Stoffel[2]), der im genannten Jahre in Meßkirch arbeitet, ist zweifellos der Maler Andreas Christoph Weiß, der 1595 in des Klosters Behausung mit Hinterlassung von 70 fl. Mietschulden stirbt.

(1) Zimm. Chron. II, 478/79.

(2) Freundliche Mitteilung von Geheimrat Dr. Obser in Karlsruhe.

DIE GOBELINS IM RITTERSAALE DES DOMES ZU HILDESHEIM

Von V. CURT HABICHT

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Das an unbekannten und noch ungewürdigten Kunstschätzen reiche niedersächsische Gebiet lädt den Forscher geradezu zur Bearbeitung und zur Hebung der verborgenen Schätze heimischer Kunst ein. Aber damit nicht genug. Es gibt hier auch Stätten, bei deren Betreten man plötzlich und unvermutet ausländische Kunstwerke findet, die man da anzutreffen gar nicht erwarten konnte. Die Gobelins im Rittersaale des Domes zu Hildesheim zählen zu diesen Arbeiten.

Die etwas dornröschenhafte Unzugänglichkeit des Rittersaales und nicht minder die unzureichende Würdigung der Gobelins im Denkmäler-Inventar[1]) mögen die Ursache sein, daß die bedeutenden Stücke seither so gut wie unbeachtet geblieben sind. Dieses Versäumnis soll mit diesen Zeilen nachgeholt werden, besonders auch deswegen, weil eine genauere Untersuchung einen nicht unwesentlichen Beitrag für die Kenntnis der Geschichte der französischen Gobelinweberei liefern wird.

Wir können uns der prachtvollen Arbeiten umsomehr erfreuen, als sie nicht wie so manche „Perlen" ausländischer Museen (vgl. Parthenonskulpturen usw.) auf Grund mehr oder minder brutaler Gewalt, sondern auf rechtmäßigem Wege erworben worden sind. Über die Provenienz war mit Sicherheit zu ermitteln, daß die Gobelins von dem wohlhabenden Hildesheimer Dompropste Friedrich Franz Josef Freiherrn von Landsberg — vielleicht von dem Fürstbischof Josef Clemens[2]) — erworben und dem Dome oder dem Kapitel (diese Frage ist noch ungeklärt) bei seinem Tode im Jahre 1727 testamentarisch vermacht worden sind[3]).

Über Entstehungsort, Zeit und den künstlerischen Urheber geben die Gobelins selbst eindeutige Antworten[4]). Die an verschiedenen Stellen vorkommenden Wirkermarken lassen diese zuverlässige Bestimmung zu. Zunächst kann die Marke P und eine Lilie keinen Zweifel über die Manufaktur aufkommen lassen. Es ist das Zeichen, das in der Gobelinmanufaktur zu Paris im Anfang des 17. Jahrhunderts verwendet worden ist[5]). Die Wirkersignatur: aufgelöst: François de la Planche[6]) (oder ursprünglich: Frans van den Planken) läßt die Zuweisung an einen bestimmten Künstler und auch eine genauere zeitliche Bestimmung zu.

François de la Planche aus Audenarde und Marc de Comans aus Brüssel errichteten 1601 in Paris eine Gobelinmanufaktur. 1607 erhielten beide Privilegien für 15; 1625 auf weitere acht Jahre. 1629 scheint Fr. de la Planche gestorben zu sein. Die Teppiche müssen demnach aus der Zeit 1601—29 stammen. Die folgende Untersuchung wird eine noch genauere Zeitbestimmung ermöglichen.

(1) Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Ad. Zeller: Stadt Hildesheim. Hannover 1911, S. 126ff.

(2) Im domkapitularischen Protokolle vom 6. Oktober 1726 bis 26. August 1727 steht: „8 Tapeten von Ludovico Pio, so zu Bonn gekauft." Der Hildesheimer Fürstbischof und Kurfürst von Köln Joseph Clemens, der von 1702—15 in Frankreich und Flandern gelebt hat, bekundete eine ausgesprochene Vorliebe für Gobelins und gründete auch in Poppelsdorf/Bonn eine Manufaktur.

(3) Testament im kgl. Staatsarchiv Hannover. Domkapitular-Protokoll.

(4) Die in allen Punkten unzutreffende Beschreibung der Kunstdenkmäler braucht nicht besonders widerlegt zu werden.

(5) Oft genug als solche bezeichnet; vgl. u. a.: L'Inventaire général des Richesses d'Art de la France. Paris 1913, S. 28ff.

(6) Ebenso oft genug beschrieben und faksimiliert; vgl. L'Inventaire a. a. O. S. 30ff.

Auf den Inhalt, die Zugehörigkeit der Gobelins zu der berühmten und oft wiederholten Folge der Artemisiateppiche werde ich noch eingehen.

Es sei eine Würdigung des künstlerischen Wertes der Arbeiten vorausgeschickt.

Die mächtigen[1]), prunkvollen Stücke waren ursprünglich gewiß für mehrere Räume bestimmt. Trotz der großen Abmessungen des Rittersaales mußten die an den Wänden aufgehängten Teppiche zum Teil am Rande umgeschlagen und einer von ihnen — der Reitunterricht des jungen Prinzen — von der Decke herab frei aufgehängt werden. Der volle Eindruck der Farben wird auch allein von diesem restaurierten und gereinigten[2]) Stück vermittelt, während die übrigen Gobelins durch Schmutz und Verblassung gelitten haben und auch zum Teil stark beschädigt sind.

Der Farbenreiz der Arbeiten beruht auf der gleichmäßigen Wiederkehr bestimmter Elemente. Die üppig gestalteten Bordüren verlangten bei der im wesentlichen gleichbleibenden Wiedergabe der in ihnen verarbeiteten Motive an sich schon eine durchgehende Behandlung. Sehr fein wird in der Wahl der hier gebotenen Farben aber gleich auf die in den Hauptszenen verwandten koloristischen Motive bezug genommen. Den äußersten Rand der Bordüre bildet ein schlichter blauer Streifen, es folgt eine bräunliche, weiß gehöhte Perlenreihe und schließlich ein rosafarbener Streifen, in den die Hauptteile der Bordüre zum Teil übergreifen. Der Grund dieses breiteren eigentlichen Rahmens ist braun, von dem sich die grauen Figuren auf rotem Grunde klar abheben. Die durch diese Bordüren eingerahmten Hauptszenen spielen sich auf einem blau-grauen Hintergrunde und auf einem gleichfarbigen, etwas kräftiger gegebenen Vordergrunde ab. Bei sämtlichen Szenen spielt die Wiederkehr von weißen Gewändern mit tiefen, bläulichen Schatten und diesen gegenübergestellten mit roten Lichtern die Hauptrolle. Der Ton der Gesichter ist bräunlich-rot gehalten und nimmt das Motiv des Grundes der Bordüre wieder auf. Auch bei der vollen Farbwirkung des aufgefrischten Teppichs hat man deutlich den Eindruck, daß selbständige, dem Material angepaßte Wirkungen erstrebt sind. Die Farben sind sämtlich zarter und gedämpfter als man sie bei Bildern erwarten würde.

Wir haben uns nach dieser Schilderung des Gesamteindrucks der Teppiche zu der Einzelgestaltung der verschiedenen Teile zu wenden.

Eine kurze Beschreibung wird trotz der Abbildungen des ungewöhnlichen Stoffes wegen am Platze sein:

Abgesehen von den beiden hochrechteckigen Teppichen mit dem Reitunterricht des jungen Prinzen und dem der Krönung zeigen die übrigen im wesentlichen die gleiche Anordnung. Die beiden in Hochformat gebildeten weichen dabei in der Gestaltung der Bordüre insofern voneinander ab, als bei dem Krönungsteppich in in den oberen und unteren Schmalseiten neben die mittelste Kartusche noch je ein Blattornament eingeschoben ist. Die in Breitformat gehaltenen Teppiche haben an den Seiten die gleiche Bordüre, während in dieser am oberen und unteren Rande neben der Mittelkartusche noch zwei kleinere mit einem Flußgott und einer Ceres erscheinen. Nach Hervorhebung dieser an sich geringfügigen Unterschiede sei die Gestaltung der Bordüre zunächst gekennzeichnet.

Die eigentliche Bildszene des Mittelteils wird von einer naturalistisch als Bildrahmen gegebenen Fassung von der eigentlichen Bordüre geschieden. Diese ist

(1) Die Maße sind im Durchschnitt folgende: die hochrechteckigen: hoch: 4,58 m, breit: 3,31 m; die breitrechteckigen: hoch: 4,37 m, breit: 4,81 m.

(2) Vgl. Zeller a. a. O. S. 126.

durch die größeren oberen und unteren Kartuschen und durch die ähnlichen schildartigen Gebilde mit den Monogrammen an den Seiten gegliedert. Die oberen und unteren und die rechten und linken Teile stimmen dabei unter sich im wesentlichen überein. Die größeren Kartuschen der ersteren tragen in sich kriegerische Embleme mit gefesselten Gestalten und leiten zu den ovalen Kartuschen mit Neptun und Ceres durch geflügelte, in Blattwerk endigende, weibliche Gestalten über. In den Ecken erscheinen dann noch stilisierte Blattwerkpaare.

Über den Seitenkartuschen mit den Monogrammen kehren ovale Kartuschen mit weiblichen stehenden Figuren, den Jahreszeiten, wieder. Die Ecken füllen lebhaft bewegte Faune und Nymphen.

Ich lasse nun eine Beschreibung der Einzelteppiche in der Reihenfolge, wie sie im Rittersaale hängen, folgen.

Die Proklamation (Abb. 1). Von der linken Seite her reitet ein Zug von Musikanten, an deren Spitze sich ein Herold befindet. Dieser hält in beiden Händen nahe vor sein Gesicht eine Papierrolle, die er offenbar eben verlesen hat und auf die ein Tusch der blasenden Musikanten erfolgt. Hinter den Reitern wird zuschauendes Volk sichtbar, das die Verkündigung der Kriegserklärung — denn darum handelt es sich bei der Proklamation offenbar — mit anhört. Die bewaffneten Schiffe im Hafen, der im Hintergrunde der Stadt mit sichtbar wird, deuten wenigstens auf eine kriegerische Vorbereitung hin. Rechts gewahren wir eine Treppe, auf deren unteren Stufen zwei nackte Kinder sitzen, und deren jenseitigen Brüstungspfeiler ein merkwürdiger, von Halbmond und Lilie gekrönter Obelisk schmückt. Im Vordergrunde neben den Stufen der Treppe stehen der junge, lorbeergeschmückte Prinz und sein Erzieher, an den er sich anschmiegt. Dieser schönen Gruppe entspricht auf der anderen Seite ein mehr im Vordergrunde haltender Reiter, dessen Fanfare ein Tuch mit gekröntem L (Ludwig XIII.) trägt.

Der Reitunterricht (Abb. 4). Die Mitte der Szene nehmen die auf prächtig geschirrten Pferden einhersprengenden Gestalten des Reitlehrers (links) und des jungen Prinzen ein. In der unteren linken Ecke erscheinen die Brustfiguren zweier Krieger. Die rechte Seite des Hintergrundes nimmt ein Theater ein, auf dessen Bühne eine Szene dargestellt ist, die auch als Teppich für sich vorkommt[1]), nämlich der Fechtunterricht des jungen Prinzen. Auf den Stufen, die zum Theater hinaufführen, sitzt die Königinmutter Artemisia mit ihren Frauen. Ganz links oben ist die Stadt mit dem Mausolusdenkmal und der Statue angedeutet.

Der Unterricht I (Abb. 2). Dieser Teppich gibt merkwürdigerweise nur einen Teil des von Caron gezeichneten Kartons und hier fehlt die rechte Seite der Komposition[2]). Die Gestalten der Artemisia und des Prinzen Lygdamis sollten ursprünglich natürlich die Bildmitte einnehmen. Die Schar der rechts stehenden Krieger, die die Unterweisung des Prinzen in den militärischen Wissenschaften verdeutlichen sollen, setzte sich noch weiter fort und hatte der links stehenden Athenestatue entsprechend eine des Mars vor sich stehen.

Der Konsul (Abb. 8). Die Identifizierung dieses Teppichs war nur nach dem Ver-

(1) Vgl. Jules Guiffrey, Nicolas Houel, Apothicaire parisien, fondateur de la Maison de la Charité chrétienne et premier auteur de la tenture d'Artémise. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de L'Isle de France. Tome XXV. Paris 1898, S. 215.

(2) Abbildung des den gleichen Gegenstand behandelnden Pariser Teppichs in G. C. Hunter, Tapestries, their origin, history and renaissance. New York 1912, S. 153.

zeichnis von 1792[1]) möglich. In welchem Zusammenhange die auf ihm dargestellte Szene mit der Artemisiageschichte steht, ist nicht ersichtlich. Sie spielt sich in einer offenen, von korinthischen Säulen getragenen Halle ab, durch deren Mittelbogen der Blick auf das Mausolusgrabmal fällt. Die Zeichnung Carons ist nicht erhalten. Offenbar war aber ursprünglich dort eine Anordnung vorgesehen, die den Hauptbogen der Halle in die Mitte nahm. Wenn diese Annahme zutrifft, hätten wir auch hier wieder eine absichtliche (barocke) Änderung der ursprünglichen Vorlage. Unter dem Hallenbogen sitzt auf einem erhöht angebrachten Sessel ein als römischer Konsul gekleideter Mann, der in der Linken eine Schriftrolle hält und mit der Rechten einen von einem eilends herannahenden jungen Manne überreichten Brief in Empfang nimmt. Die eigentümliche, trotzige Geberde des zwischen ihnen stehenden Feldherrn, die des Offiziers am weitesten rechts und das Lesen einer Proklamation der links stehenden Gruppe lassen vermuten, daß es sich in der Szene um den Empfang der Kriegserklärung der Artemisia handelt. Lebhafte Gruppen, im Vordergrunde eine in einer kellerartigen Vertiefung stehende und von zwei sitzenden Figuren gerahmte, beleben die weitere Szene.

Die Krönung (Abb. 3). In einem reichen Gemache sitzt der junge König auf einem stufenförmig erhöhten Throne, der mit einem mit der Wappenlilie geschmückten Tuche bedeckt ist. Zwei Gestalten, die die links stehenden militärischen und die rechts versammelten bürgerlichen Würdenträger anführen, halten die Krone über das Haupt des jungen Fürsten, der Linke außerdem ein Schwert, der Rechte den Reichsapfel in den auswärts geführten Händen. Daneben steht auf der linken Seite Artemisia in würdevoller Haltung, den Blick andächtig auf den Sohn gerichtet. Hinter ihr erscheint eine ihrer Frauen, im Vordergrunde unten eine ein Horn blasende Musikantin. Die rechte Seite ist offenbar unvollständig. Hier muß in dem Karton eine der Artemisiagruppe entsprechende vorgesehen gewesen sein.

Die Botschaft (Abb. 6). Wieder bildet eine weitverzweigte, nicht ganz deutliche Architekturanlage den Hintergrund. Links gewahren wir den von Säulen getragenen Zugang zu einem Gebäude, an den sich in nicht ganz verständlicher Weise eine dreischiffige, flachgedeckte Halle anschließt. Rechts erscheint eine von Säulen und Figuren belebte Springbrunnenanlage. Aus dem linken Zugange bewegt sich eine Gruppe von Menschen, in deren Vordergrunde Artemisia und vor ihr der maskeradenhaft aufgeputzte Prinz erscheinen. Vor den Fürstlichkeiten liest ein Greis in halb knieender Stellung eine Botschaft und neben ihm überreicht ein Offizier einem älteren Manne — dem Erzieher des Prinzen (vgl. Proklamation) — einen Brief, der ihn mit der Linken in Empfang nimmt, während die Rechte der Königin bereits einen anderen hinreicht. Im Hintergrunde rechts bewegt sich die Gruppe eines bärtigen Mannes und einer jugendlichen Frau.

Die Rechtsprechung (Abb. 7). In einer mächtigen, von jonischen Säulen getragenen Halle, die in der Mitte den Durchblick auf den Garten und weitere Architekturen gewährt, sitzt links im Vordergrunde Artemisia auf einem Throne, dem Beschauer zugewendet, mit beiden Händen im Redegestus, aber nach der zu ihren Füßen sitzenden Menge deutend. Auf einem etwas niedrigeren Throne erscheint neben ihr der junge Prinz mit Krone und Szepter. Den Mittelraum der Szene nimmt eine dicht gedrängt sitzende Masse Zuhörender ein. Im Halbkreis rundum sind Gruppen sitzender und stehender Personen angeordnet. Ganz im Vordergrunde, ungefähr in Bildmitte, sitzt der das Protokoll führende Schreiber.

(1) Nr. I./14. un homme, vêtu en consul romain, assis dans un fauteuil et entouré d'une quantité de personnages, dont quelquesuns lui présentent des lettres. Nach Guiffrey: N. Houel a. a. O. S. 217.

Der Unterricht II (Abb. 5). In einem reichen, nach rückwärts und nach der linken Seite geöffneten und damit den Blick auf die Landschaft gewährenden Gemache sitzt der junge Prinz, mit der Rechten schreibend, mit der Linken einen Zirkel haltend, an einem Tische. Zwei Männer, deren Geberden den Unterricht in der Mathematik andeuten sollen, stehen dicht neben ihm. An der anderen Seite des Tisches sitzen zwei Jünglinge, offenbar Erziehungsgespielen des Prinzen, deren Aufmerksamkeit nicht ganz bei der Sache zu sein scheint. Auf der rechten Seite bilden drei eifrig in einem Buche lesende Männer eine Gegengewichtsgruppe zu der linken. Im Vordergrunde liegt ein etwas komisch geratener Hund und ganz links wird noch die sitzende Gestalt eines eifrig lesenden Knaben sichtbar. Von der Inneneinrichtung seien die rechts stehende Kredenz, der Schreibtisch und besonders der Kamin hervorgehoben. Abgesehen von der prächtigen Formung des letzteren ist es die zweimal vorkommende Gestalt der Diana — in der von Putten gerahmten Kartusche und im Sturz — die unsere Beachtung verdient. Die der Dianne von Poitiers wegen so beliebt gewordene Gestalt mutet in einem für Katharina von Medici gezeichneten Karton doch befremdend an. Und daß es sich hier um ein — nur in den Zeichnungen A. Carons mögliches — Motiv handeln kann, versteht sich von selbst.

Überblickt man die ganze Serie, so überrascht der strenge Renaissancecharakter der prachtvollen Bordüren, der in auffallendem Gegensatz zu den Formen des Barock steht, in denen die eigentlichen Bildszenen gehalten sind. Hier in Ornamentik, Blattwerk und im Figürlichen Erscheinungen, die durchaus noch dem 16. Jahrhundert angehören, dort in den Hauptteilen der wuchtige, oft übertreibende Geist einer neuen Zeit. Es ist auch bezeichnend, wie sehr die Figur in den Bildszenen in den Vordergrund tritt und wie nebensächlich im Grunde das Beiwerk behandelt wird. Diese Unstimmigkeiten erklärt eine genauere Betrachtung der Entstehung der Teppiche, zu der wir uns nun wenden wollen.

Wie die Beschreibungen schon angedeutet haben, gehören die Teppiche zu der bekannten Folge der Artemisiateppiche. Der Anlaß zur Wahl dieses antiken Stoffes ist bekannt. Der frühzeitige Tod Heinrichs II. legte einen Vergleich mit der Gestalt des Königs Mausolus ebenso nahe wie einen der Trauer der Königin-Witwe Katharina von Medici mit der der Artemisia. Mit diesen allgemeinen Beziehungen hatte es aber nicht sein Bewenden. Ein geistig hochstehender und künstlerisch lebhaft interessierter Mann: Nicolaus Houel[1]), bemächtigte sich des Stoffes und verfaßte 1562 einen Roman: Artemisia und zugleich Sonette zu Zeichnungen der Geschichte der griechischen Königin, die er der Königin Katharina von Medici widmete und die den Anlaß für die Herstellung der Artemisiateppiche bildeten. Nach den Forschungen Guiffreys stammen die ursprünglichen Zeichnungen der Kartons von Antoine Caron[2]). Dieselben werden noch im Kupferstichkabinet der Pariser Nationalbibliothek[3]) und im Louvre aufbewahrt und gestatten einen Vergleich mit unseren Gobelins. Man erkennt aber sofort, daß diese Zeichnungen nicht als Vorbilder für unsere Arbeiten gedient haben können. Nun wissen wir aber auch, daß nicht nur in dem einen Falle, bei dem Tode Heinrichs II., sondern über einen langen Zeitraum von beinahe

(1) Vgl. J. Guiffrey a. a. O. S. 179—270.

(2) Vgl. J. Guiffrey a. a. O.; über Caron vgl. Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künste, Bd. VI, Leipzig 1912 S. 27—28.

(3) 39 Zeichnungen in d. Nat.-Bibl.; 3 Zeichnungen im Louvre. Vgl. Abb. in J. Guiffrey et P. Marcel: Inventaire gén. d. dessins du Musée du Louvre, Bd. III. 1909, p. 19—20.

hundert Jahren — von 1570 bis 1660[1]) — Artemisiateppiche in der Pariser Manufaktur hergestellt worden sind und daß gerade diese Folgen zu den beliebtesten und bekanntesten gehört haben. Die Zahl der ehemals vorhanden gewesenen Stücke muß eine ganz bedeutende gewesen sein, zumal wenn man bedenkt, daß die Artemisiageschichte in mehreren Serien — meist vier — zu sieben bis acht Stück hergestellt wurde. Umso merkwürdiger ist die Tatsache, daß von diesem ganzen Reichtum zur Zeit im Magasin du gardemeuble zu Paris — von kleinen Resten abgesehen — nur 27 Stücke in vier Serien[2]) aufbewahrt werden, die allein übrig geblieben sind. Unter diesen Arbeiten tragen vier die gleichen Szenen, die auch auf den Hildesheimer Teppichen vorkommen. Es sind dies: 1. Der Reitunterricht (Caron Nr. 26), 2. Die Krönung, 3. Die Proklamation, 4. Die Rechtsprechung.

Die Bestimmung der vier anderen Hildesheimer, in Paris nicht mehr vorhandenen Stücke war nur dadurch möglich, daß ein Verzeichnis aus dem Jahre 1792[3]) mit genauen Beschreibungen vorhanden ist. Darnach stellen diese vier Gobelins dar: 1. Die Botschaft, 2. Der Unterricht I (Caron Nr. 31), 3. Der Unterricht II, 4. Der Konsul.

Aber nicht allein das Vorkommen dieser in der Pariser Sammlung fehlenden Teppiche macht die Hildesheimer so wertvoll, sondern auch der Umstand, daß sie zu den frühen Serien der Artemisiafolge gehören, von denen Guiffrey in Paris keine Exemplare mehr ausfindig machen konnte[4]). Die Zuweisung zu diesen ersten Erzeugnissen ist vollkommen einwandfrei möglich durch die in den Bordüren immer wiederkehrenden Monogramme (vgl. Abb. 1, 2 u. ff.). Es ist das der Maria von Medici, Gemahlin Heinrichs IV. Das in dem Teppich der Proklamation erscheinende gekrönte L bezieht sich demnach auf Ludwig XIII., den Sohn der Maria von Medici.

Durch den frühzeitigen Tod ihres Gemahls Heinrichs IV. (1610) kam sie in eine ähnliche Lage wie Katharina von Medici. Auch sie wurde in plötzliche Trauer versetzt und hatte für ihren unmündigen Sohn (Ludwig XIII.) die Regentschaft zu übernehmen und seine Erziehung allein zu leiten. Diese Tatsachen gestatten einen Schluß auf die Entstehungszeit der Teppiche, die nach ihnen erst nach 1610 entstanden sein können.

Ein Vergleich mit den Zeichnungen A. Carons lehrt — wie schon bemerkt — deutlich, daß dessen Kartons für unsere Arbeiten nicht mehr als Vorbild gedient haben können. Wem die künstlerischen Entwürfe zuzuweisen sind, wird sich jetzt kaum ausfindig machen lassen können. Wir haben uns damit zu begnügen, festzustellen, daß die Teppiche von dem Wirker François de la Planche um 1610—1620 hergestellt worden sind und daß wir in ihnen einen Teil der verschollen geglaubten Arbeiten dieses Wirkers wiedererkennen können[5]).

(1) Vgl. Guiffrey, L'Histoire de la Tapisserie. Tours 1886, S. 253.
(2) Vgl. Hunter a. a. O. S. 156.
(3) Vgl. J. Guiffrey, a. a. O.
(4) Vgl. J. Guiffrey, L'Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle. T. VI Les Tapisseries. Paris o. J. S. 208.
(5) Ich statte dem hochwürdigsten Domkapitel hiermit meinen ergebensten Dank für den Zuschuß zur Herstellung der Photos ab.

DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

MIT OEUVRE-VERZEICHNISSEN DER FAMILIE GAUTIER-DAGOTY, J. ROBERTS, J. LADMIRALS UND C. LASINIOS

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln (Fortsetzung.) Von HANS WOLFGANG SINGER

JEAN BAPTISTE ANDRÉ GAUTIER

Leider bin ich nicht in der Lage Genaueres und Ausführliches über die Lebensschicksale von diesem ältesten Sohn, — noch auch von seinen Brüdern —, zu bieten.

Wenn Lasinios Angabe über Edouard stimmt, so muß J. B. André spätestens 1743 geboren sein. Nach Bellier ist er 1786 gestorben. Im Jahre 1756 bis mit April 1757 wohnte er „près l'Observatoire", im Mai 1757 bei der „Comédie Française", 1770 in der Rue Ste. Barbe nahe der Bonne Nouvelle, 1772 auf der rue des Prouvairs. 1760 war er in Turin, wo er den König von Sardinien malte. Sein Farbendruck des Verliebten Alten ist nach einem Turiner Original geschaffen und dort verlegt. Im Jahr 1779 errichtete er im Faubourg du Roule, Morceau Straße, eine Fabrik zum Bedrucken von Stoffen nach eigenem System und mit einer Presse eigener Erfindung. Jean Pillement lieferte ihm dazu die Entwürfe, Bonvallet aquatintierte sie, und J. B. A. Gautier druckte die Platten (Kat. Vinck I. S. 166). 1775 war er Hofmaler der Königin und hat als solcher in diesem Jahr, sowie auch später, verschiedene Bildnisse der Marie Antoinette gemalt.

Verzeichnis der Werke J. B. A. Gautiers

I Die Blätter in Büchern und Folgen

1—56 Observations / Périodiques, / Sur La Physique, / L'Histoire Naturelle, / Et / Les Beaux Arts. / Avec Des Planches Imprimées En Couleur. / Par Monsieur Gautier, Pensionnaire du Roi, de l'Academie / des Sciences & Belles Lettres de Dijon. / Juillet 1756. / ✻ / A Paris,

Chez { Cailleau, libraire, Quay des Augustins, à Saint André. / Gautier fils, au-dessus de l'Observatoire, après la Bar-/riere Saint Jacques, à l'Imprimerie des nouvelles Planches. } — /

Avec Approbation Et Privilege Du Roy.

Paris: 4^0: 1756(—1757)

Dies ist die Fortsetzung der „Observations" von J. Gautier. Vergl. den Schluß des Eintrags zu den Nr. 52—116 bei J. Gautier.

Unter diesem gemeinsamen Titel erschienen die sechs Hefte Juli — Dec. 1756. Vom Januar 1757 erschienen sie mit einem rot und schwarzen Bd. Titel unter dem Namen Toussaint (siehe am Schluß dieses Eintrags). Auf dem Titel der ersten 6 Lfgn. heißt es hier gleich „Tome Second", der zweiten 6 „Tome Troisieme". Der Band ist immer ein Halbjahrband zu 6 Monatsheften. Vom „Tome Quatrieme" ist nur das Januarheft 1758 (und zwar erst im Jahr 1759) erschienen (mit 76 SS.): es enthält keine Gautier-Tafeln mehr. Es ist meist dem 3. Bd. beigebunden.

Bd. I enthält 21 naturwissenschaftliche Vierfarbentafeln und eine schwarze Strichtafel von J. B. A. Gautier in den Maßen 190/130:215/155. Sie sind numeriert Pl. oder Planche I—XXII und mit Angabe des Jahres, Monats und teilweise der Seitenzahl versehen. Außer den Titeln usw. steht (immer mit kleinen Abweichungen im Wortlaut)

„Gautier sculpsit filius" auf 1, 4 und 6.
„Gautier Fils près l'Observatoire à Paris" auf 19 bis 22
„Obs. de M. Gautier" auf 2, 3, 4, 5, 6, 8 (statt 7), 8 und 9
„Obs. de Mrs. Gautier et Toussaint" auf 10 bis 18

Bd. II enthält 20 naturwissenschaftliche Vierfarbentafeln und eine schwarze Strichtafel, die ganz denen in Bd. I entsprechen

„par Mrs. Gautier Fils pres l'Observatoire“ auf 1—6, 8 (statt 7), 8 bis 16
„ „ „ „ „ „ la Comedie Française“ auf 18 bis 22
„Gautier laine sculpsit“ auf 6, 8 (statt 7) und 8.
„Gautier major sculps.“ auf 9—13, (14), (15), (16) und 18.
Tafel 17, die schwarze Strichtafel, ist ohne Bezeichnung.

Bd. III enthält zehn Vierfarbentafeln wie in Bd. I von J. B. A. Gautier; ferner 11 (teils bemalte) Strichtafeln (vier davon im Januarheft 1758!)

Taf. 1 „juillet 1757 Par Gautier Fils cadet, vis à vis la comedie Franc. chez M. le Roi“
„ 2 und 3 „juillet 1757 par M. Gautier vis à vis la Comedie Françoise“
„ 4 „juillet 1757 Gautier lainé prez la Comedie Francoise“
„ 5 schwarz: ohne Datum und Bezeichnung
„ 6 „Aoust Ve Planche de 1757 [48] Gautier major sculpsit / Septembre 1757 vis a vis la Comedie Francoise“
„ 7 „ „ Plan VI du Tom. II de l'année 1757 vis a vis la Comedie Francoise
„ 8 „ „ „ VII „ „ II de 1757 Gautier major sculpsit / Septembre 1752 vis a vis la Comedie Francoise“
„ 9 und 10 schwarz; ohne Datum und Bezeichnung
„ 11 „7bre Plan 8 du II. Vol. de 1757 Gautier major sculpsit / octobre 1757 vis a vis la Comedie Francoise“
„ 12 „ „ 9 du II. Vol. de 1757 Gautier major sculpsit / octobre 1757 vis a vis la Comedie Francoise“
„ 13 „octobre Planche 10 de l'année 1757 Obs. Periodique Gautier major sculpsit octobre 1757 (eine Flußlandschaft 158 : 490 groß)
„ 14—15 schwarz, bemalt: Blumen
„ 16—18 „ die St. Genevieve Kirche
„ 19—22 „ bemalt: Vögel
} nicht von Gautier; 14—21 „Le Brun excudit“ bezeichnet.

Eine zweite Auflage erschien in drei Bänden, mit den Heften Juli 1756 bis Dezember 1757, mit rot und schwarz gedruckten Titeln: „Observations / Periodiques, / Sur La Physique, / L'Histoire Naturelle Et Les Arts, / Ou Journal De Sciences Et Arts. / Par M. Toussaint, Avocat au Parlement de Paris, / de l'Academie Royale de Prusse. / Avec Des Planches Imprimées En Couleurs, / Par M. Gautier fils. / Tome Premier, / Contenant les six derniers mois de l'année 1756 /※/ A Paris, / Chez { Pissot, Quai de Conti, vis-à-vis la descente au Pont Neuf. / Lambert, auprès de la Comèdie Françoise, au Parnasse. / Cailleau, Quai des Augustins, à Saint André. } /=/ Avec Approbation Et Privilege Du Roi. / — / On trouvera séparément les Estampes chez Monsieur Gautier fils, après la seconde / Barriere Saint Jacques.

Die entsprechenden Titel zu Bd. II (ersten sechs Monate 1757) und III (zweiten sechs Monate, nebst Jan. 1758) wurden schon zur ersten Ausgabe verwendet. Der Vermerk der letzten zwei Zeilen fehlt auf dem Titel des III. Bd.

Der Satz ist genau der von der ersten Auflage geblieben. Band I enthält nur die ersten 10 Tafeln von Gautier, ferner die schwarze Tafel (XVIII) von ihm ohne Schrift: sodann als Ersatzplatten 7 schlechte, bemalte Strichradierte Kopien nach Gautiers Originalen. Zwei tragen „Le Brun excudit“.

Im 2. Band sind Tafel 2 und 17 derartige Ersatzplatten, an Stelle von Gautiers Originalen in der ersten Auflage. Von diesen Originalen tragen die Platten 3—(14) noch weitere Nummern (wie Platte 6 im III. Bd. der ersten Auflage). Es sind vielleicht Hausnummern der Gautierschen Platten. Dem III. Bd. fehlen in dieser zweiten Auflage alle Gautierschen Originalplatten, und es gibt 18 Strichplatten, teils bemalt, ohne Nummern, mit Bd. und Seitenzahl, nicht signiert, die letzten 5 mit Le Bruns Adresse.

Leblanc 2

Boston (die erste Auflage); Dresden, Kgl. Bibliothek (die zweite Auflage); London, Brit. Mus. Library und München, Kgl. Hof- und Nat. Bibliothek (die vollständige Reihe der Observations, von 1752 bis mit Jan. 1758); Braunschweig (besitzt in der Smlg. Vasel 22 Einzeldrucke aus den Gautier-Toussaintschen „Observations“); Paris (mehrere Einzeldrucke); Paris, Bibl. de l'Arsenal (48 Einzeldrucke)

(65 usw.) Galerie Françoise / Ou / Portraits / Des Hommes Et Des Femmes Celèbres / Qui Ont Paru En France, / Par M. Gautier Dagoty le Fils / On y a joint un Abrégé de leur Vie, puisé dans les / meilleures Sources. /=/— Sui memores

alios fecêre merendo. / Virg. / = / ※ / A Paris, / gravé par M. Gautier Dagoty le Fils, rue S^te^ Barbe, près Bonne-Nouvelle. / Et se Trouve / Chez Herissant le Fils, Libraire, rue Saint-Jacques / = / M.DCC.LXX. / Avec Approbation Et Privilege Du Roi.

Paris: 4°: 1770 Jede Biographie ist für sich paginiert. Der Titel ist in Rot und Schwarz gedruckt. Erschienen sind in schwarzer Schabkunst: Louis XV (auf Frontispiz), Louis IX, Philippe d'Orléans, Louis XIV, Louis XIII, Henri IV, Stanislaus Lescynski, F. de Chevert, Ph. de Caylus, J. Astruc, J. Rameau und F. de Grafigny in zwei Lieferungen. (Vergl. die Einzelblätter Nr. 65 usw.) Das Vorwort ist Mai 1770 datiert: das W. ist „ANNONAY FIN" und große Zeichnung mit siebenzackigem Stern unten. Herrissant gab 1772 eine Fortsetzung mit kleinen Stichen von Cochin heraus.

Halle (München, 15. XII. 1906 schönes Exemplar)

(67 usw.) Monarchie Françoise / Ou / Receuil Chronologique / Des Portraits / De Tous Les Rois Et Des Chefs / Des Premieres Familles, / Avec / Des Notes historiques sur leur vie, & le costume de leur tems, depuis / Pharamond jusqu'à Louis XV. regnant. / Par M. Gautier Dagoty le fils Peintre & Graveur du Roi. / Dedié A La Patrie / — / Dignia stirpite proles Virg. / — / ※ / A Paris, / Chez { Gautier Dagoty le fils, rue Sainte-Barbe, prés de Bonne-Nouvelle. / Et / Quillau, Libraire, rue Christine } / = / M.DCC.LXX. / Avec Approbation Et Privilege Du Roi.

Paris: 4°: 1770 Vierzehn Druckseiten und sechs schwarze Schabkunst — mit Radierung — Bildnisse. Der Titel in Rot und Schwarz.

Aus der Einleitung ist ersichtlich, daß die Folge nach der „Galerie Françoise" (die G. dem Herrissant überließ) herauskam und auf zwölf Hefte mit je sechs (gelegentlich mehr) Bildnissen, — auch Prinzessinnen —, in ganzer Figur berechnet war. Nur dieses erste Heft mit Pharamond, Clodion, Merovée, Childeric I., Clovis und Childebert I. ist erschienen. (Vergl. die Einzelblätter Nr. 67 usw.) Auf gute Ausstattung der Auflage von 300 Exemplaren und historische Genauigkeit (!) sollte Wert gelegt werden.

Halle (München 15. XII. 1906, recht gutes Exemplar)

* * *

Verzeichnis der Werke J. B. A. Gautiers

II Die Einzelblätter

57 Dem Dauphin, nachmaligem Louis XVI wird Marie Antoinettes Bildnis gezeigt, nach J. B. A. Gautiers Gemälde, jetzt in ?

In der Mitte eines Barockprachtsaales sitzt Louis XV und hält mit seiner R. die L. des stehenden Dauphins, während er mit einer Geste seiner L. auf das Brustbild Marie Antoinettes weist, das der österreichische Gesandte ganz vorn r. im ovalen Rahmen trägt. Wir sehen ferner 8 männliche und 10 weibliche Personen, zwischen den Fenstern l. die Büste Henri IV, an der Wand hinten r. jene Louis XIV. usw.: nicht bezeichnet.

Schabkunst, schwarz: Pl. ca. 450 : 600

Im Mercure de France vom April 1770 S. 193 wird das Blatt als soeben erschienen besprochen und die Bildnisähnlichkeit besonders betont, die Größe als „24 : 30 Pouces" und die Schrift unten als „Foedera, sanguis, hymen nexu solidentur amori" angegeben.

Farbendruck Ausst. Paris (Bibl. Nat. 15. V. 1906 Nr. 572, das Pariser Exemplar)

Verst. Danlos (Paris, Spätherbst 1901); Verst. Soulavie I (Paris, 3. XII. 1903 Nr. 244 um 1500 frs., im Kat. abgebildet)

Berlin, Smlg. Model (Kat. Nr. 619, vor 1896 erworben); Paris (zwei Exemplare)

58 Die Mildtätigkeit Marie Antoinettes nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier jetzt in ?

Große Landschaft mit Eingang in einen Wald und einem Kirchdorf hinten. Vorn l. sieht man den von Hunden überfallenen Hirsch, daneben den verwundeten, von vier Männern getragenen Grimpier. Im Mittelgrund erhält seine kniende Frau von der Königin einen Geldbeutel. Man sieht viel Gefolge, die sechsspännige Kutsche, und vorn gegen r. Louis XVI. im Hut, seiner Gemahlin zublickend; ganz r. ein Reiter, Jäger usw. Unten steht gestochen l. „Le 18 octobre 1774 un Cerf / poursuivi par la chasse du Roi / se rua sur le nomé pierre Grimpier / vigneron à Acheron, proche

Fontaine-/bleau, et le blessa dangereusement" i. d. Mitte; BIEN FAISANCE (Wappen.) DELA-REINE / Dedié a Madame Comtesse de Provence / Par son très humble et très obéissant Serviteur le cher Dagoty peintre de la Reine et de Madame." und r.: „La Reine, par lors Madame la / Dauphine, fut au devant de ces / Malheureux, les combla de ses / bienfaits: et leur fit donner tous / les Secours necessaires."

Radiert, roulettiert und geschabt: Pl. ca. 537:620 B. 470:609

Vergl. Gazette des B.-Arts vom Juli 1909 (Livr. 625 4me Periode Tome II); Portalis et Béraldi 8

Farbendruck Ausst. Paris (Bibl. Nat. 15. V. 1906 Nr. 573, das Pariser Exemplar)

Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, 10 Juni 1902 Nr. 100, verschnitten und remargiert; dann bei L. Bihn in Paris 1906 um 500 frs.); Verst. Hotel Drouot (Paris, 22. II 1905 Nr. 164 um 260 frs.)

Paris (erworben mit der Smlg. Vinck und in deren Katalog Bd. I Nr. 202)

59 Der holländische Magister nach dem Gemälde von Ochterveld jetzt in Karlsruhe

Ein Mann im breiten Hut sitzt an einem Tisch und wendet sich nach r. um mit einer Frau zu sprechen die dort, mit Hals und l. Schulter entblößt, in einem Buch blätternd sitzt. Er legt seine R. auf ihren r. Ellbogen. Auf dem Tisch befindet sich Schreibzeug, Brief, Pamphlet usw.: an der Rückwand hängt ein Gemälde: im Hintergrund der zugezogene Vorhang eines Himmelbetts. Gegenstück zur „Nacht Toilette" Nr. 60.

Nicht sichtbar bezeichnet

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. und B. 455:368

Im „Lettre . . . Mercure de France 1756 Jan. 2. Vol. S. 202/3 erwähnt J. Gautier, daß er diesen Farbstich und sein Gegenstück dem Marquis de Marigny gewidmet habe und daß beide von J. B. A. Gautier geschaffen seien. In den „Observations" 1755 14. partie SS. 98/9 gibt er das Leben Terborchs und verweist auf dieses Blatt. Vergl. auch den „Plan général" ebenda 16. partie, wonach es als Sonderbeilage zu den „Observations" erschienen ist. Das Original ist Smith, Cat. raisonné IV. S. 118 Nr. 5 und Hofstede de Groot, V. S. 149, Note 2: zu Gautiers Zeit gehörte es dem Grafen Vence, 1777 befand es sich in der Verst. des Prinzen Conti: Basan hat es auch gestochen.

Delaborde p. 384

Farbendruck Ausst. Wien (K. K. Österr. Museum, 1892 Nr. 278, das Wiener Exemplar)

Paris (bemalt und gefirnist); Wien (W. = T♁ DVPVY FIN)

60 Die Nacht-Toilette (Die Dame mit der Uhr) nach dem Gemälde von Boonen, jetzt in ?

Sie sitzt, bis zum Knie gesehen, mit fast entblößter r. Brust, an einem mit rotem Tuch bedeckten Tischchen, auf dem eine Kerze in schmiedeeisernem Halter brennt und ein offenes Juwelenkästchen steht. Mit leicht nach r. gewandtem Kopf horcht sie auf das Ticken einer Uhr, die sie in der R. ans Ohr führt und deren blaues Band zu ihrer L. herabfällt. Sie schaut uns an: hinten ein Bettvorhang. Gegenstück zum Holländischen Magister Nr. 59.

Nicht (sichtbar) bezeichnet

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. und B. 453:367

Vergl. die vorige Nummer und die „Observations" 1755 13. Partie, SS. 44/5: hier heißt es nun wieder „d'après lequel j'ai gravé en couleur la Toilette de Nuit": siehe ferner ebenda S. 41. Das Original ist Smith, Cat. raisonné IV S. 271 Nr. 6 und befand sich zu Gautiers Zeit, auch noch 1760 beim Grafen Vence. Auch bei Hofstede steht es unter Schalcken. Nic. Dupuis hat es auch gestochen.

Delaborde p. 385

Farbendruck Ausst. Wien (K. K. österr. Museum 1892 Nr. 279, das Wiener Exemplar)

Paris (dunkel und gefirnist); Wien (W. = Doppeladler?)

61 Der verliebte Alte nach dem Gemälde von D. Teniers jetzt in ?

Eine Frau sitzt im Profil nach l. und zählt Geld an einem Faß, hinter dem ein Alter mit weichem Schlapphut, den l. Arm um den Hals der Frau gelegt, mit der R. einen offenen Krug haltend, zu sehen ist. Sie trägt ein weißes Kopftuch: hinten befindet sich eine Brettertür. Auf besonderer Platte (39:233) unten steht cursiv: „Tableau Flamand / gravé d'apres L'original de D. Teniers tiré du Cabinet de M. le Comte de Pertingue / a Turin par J. B. A. Gautier selon le nouvel art de Jacques Gautier son Pere / se vend chez l'auteur á Turin." Gegenstück zu den Schnapstrinkern Nr. 62.

Schabkunst von vier Farbenplatten: 311:233

Ausgezeichnete Arbeit

Das Bild ist auch von W. Vaillant (W. 163) geschabt worden und wohl Nr. 645 bei Smith.

Berlin (um 315 Mk. auf der Verst. Halle in München 21. XI. 1904 Nr. 521); Braunschweig (mit der Smlg. Vasel erworben, der es auf der Verst. Storck II erstand; sehr schöner Druck); Wien, Albertina (prachtvoller Druck, ohne die Schriftplatte)

62 Die Schnapstrinker nach dem Gemälde von D. Teniers (?) jetzt in ?

Zwei Halbfiguren, eine lachende ältere Frau in weißer Haube, roter Jacke und braun-grünem Rock, l. am Tisch stehend im Begriff aus einer Flasche in ihrer R. in ein Schnapsglas in ihrer L. einzuschenken, und ein ebenfalls lachender Bauer in gelbbrauner Mütze und Kleidung, der die Frau unterm Arm zu kitzeln scheint. Gegenstück zum Verliebten Alten Nr. 61.

Nicht bezeichnet

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. 306 : 233

Berlin (um 315 Mk. auf der Verst. Halle, München 29. XI. 1904 Nr. 520)

63 Jean Astruc nach dem Gemälde von der L. Vigée jetzt in ?

Brustbild ohne Hände, etwas nach r., der Kopf ein wenig, der Blick ganz nach vorn gerichtet. Er ist bartlos und trägt Perücke, Spitzenkravatte sowie einfachen Rock. Darunter steht gestochen: „Vigée pinxit. JEAN ASTRUC Gautier-Dagoty Sculpsit."

Schabkunst, schwarz: Pl. 257 : 209: B. 226 : 187

Bl. 10 der „Galerie Françoise"

I Von der 286 : 227 Platte (Wien)

II Platte verkleinert: das Gesicht stark modelliert: die Augen haben weiße Punkte in den Sternen oben l. (Dresden)

III Platte verkleinert; wie beschrieben: flau, das r. Auge keinen weißen Punkt mehr: ein fünfter Knopf am Rock, durch den der untere Bildrand schneidet, ist deutlich sichtbar.

Kat. Halle (Nr. 30 München, Nr. 1193 um 12 Mk.);

Dresden (um 11 Mk. auf der Verst. Halle, München, 29. XI. 1904 Nr. 530 W. = Vogelhaus); Paris; Wien (Albertina)

64 Francois Boucher nach dem Gemälde von A. Roslin, jetzt in ?

Brustbild ohne Hände nach r., Kopf und besonders Blick etwas mehr nach vorn gewandt. Er trägt kurze Lockenperücke mit Stock hinten, einfachen Rock, weißes Band um den Hals und herabhängende Spitzenkrawatte. Darunter steht gestochen: „Roslin pinxit. FRANÇOIS BOUCHER Gaut. Dagoty Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 255 : 207 B. 230 : 193

Anscheinend für die „Galerie Françoise" bestimmt.

Delaborde p. 385; Leblanc 82; Portalis et Béraldi 1

Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 4. 10. —); Verst. F. Muller & Cie. (Amsterdam, 5. Juni 1905 Nr. 543 um 24 Fl.); Kat. Godefroy-Mayer (Paris Nr. 1242 um 15 frcs.); Verst. Soulavie IV (Paris, 5. Dez. 1904 Nr. 374)

Berlin (1858 erworben); Dresden (um 100 Mk. auf der Verst. Lanna II, Stuttgart, 6. V. 1910 Nr. 1282, im Lanna Smlgs. Kat. Nr. 8390); Florenz (Nr. 4744 der Stampi in Volumi)

65 C. G. D. de Pestel de Tubières Graf Caylus nach der Zeichnung von I. B. A. Gautier

Brustbild ohne Hände im Profil nach r. Er ist bartlos, hat volles Gesicht und trägt u. and. ein weißes Spitzenjabot. Darunter steht gestochen: „G. Dagoty del. PH. CL. A. DE THUBIERES, COMTE DE CAYLUS et Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 253 : 207: B. 235 : 192

Bl. 9 der „Galerie Françoise"

Verst. Defer-Dumesnil (Paris, Mai 1901 Nr. 97 um 10 frcs. an Danlos); Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, Juni 1902 Nr. 469, schlecht um 21 Mk. an Sagot); Lager Kat. Halle (Nr. 30, München Nr. 1319, guter Druck, bemalt, W. = C. Baron Fin, um 30 Mk.); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 3); Bildnis Kat. Helbing (Nr. 49, München, 1904 Nr. 197 um 40 Mk.); Verst. Boerner (Leipzig, Mai 1905 Nr. 655); L. Bihn (Paris, gut, um 20 frcs.)

Dresden (um 28 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt Berlin, Juni 1902 Nr. 468); Paris

66 François de Chevert nach dem Gemälde von J. H. Tischbein jetzt in ?

Brustbild ohne Hände, etwas nach l., das Gesicht ziemlich, der Blick ganz von vorn. Er ist bartlos und trägt einen bestickten Rock sowie breites Ordensband über der l. Schulter. Darunter steht gestochen: „Hischbein pinxit FRANCOIS DE CHEVERT Gaut. Dagoty Sculpsit."

Schabkunst, schwarz: Pl. 255 : 207 B. 232 : 192

Bl. 8 der „Galerie Françoise"

L. Bihn (Paris, gut um 20 frcs.); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 3)

Dresden (um 26 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt Berlin, Juni 1902 Nr. 467); London; Paris

67 Childebert I König von Frankreich, nach der Zeichnung von J. B. A. Gautier (?)

Der König steht von vorn gesehen, Kopf und Blick etwas nach r. und hält mit beiden Armen seinen schweren Pelzmantel etwas ausgebreitet. In seiner R. hat er den Szepter, auf dem Haupt die Zackenkrone. Im Hintergrund r. der Thronsessel, l. ein Helm auf einem Tisch, an dem unten der Brustpanzer lehnt. Im Unterrand steht „CHILDEBERT · I"

Nicht bezeichnet

Schabkunst, schwarz: Pl. 255 : 206 B. 241 : 195

Nr. 6 aus der „Monarchie Françoise": siehe diese.

68 Childeric I König von Frankreich nach der Zeichnung von J. B. A. Gautier (?)

Der König im Küraß, Zackenhelm, Mantel usw. steht nach r., weist mit seiner L. fragend auf sich selbst und nimmt die Botschaft entgegen, die ein sich untertänig beugender Mann im Mantel ihm bringt. Hinten sieht man Gebäude und Soldaten.

Bezeichnet mit einem undeutlichen Titel zwischen den Füßen des Paares.

Schabkunst, schwarz: Pl. und B. 256 : 208

Nr. 4 der „Monarchie Françoise": siehe diese.

69 Etienne Francois Herzog von Choiseul nach dem Gemälde von? jetzt in?

Halbfigur, nach r. sitzend. Glattrasiert trägt er eine Stufenallonge-Perücke mit Band im Schopf und lächelt mit dem Blick nach vorn gerichtet. Der Sessel ist blau, sein bestickter Samtrock rot, sein breites Ordensband blau, seine weichen Hemdärmel weiß. Er hält den Gänsekiel in der R. und ein Papier in der L. Am Unterrand sieht man r. den Tisch mit Papier, im Hintergrund blaue Vorhänge.

Schabkunst (mit wenigen Linien) von vier Farbenplatten: Pl. und B. 246 : 193

Ausst. London, Seaford House, Belgrave Square, Royal Amateur Art Society, März 9—12, 1905 Kat. Nr. 184 (das Fonthillsche Exemplar)

Verst. Hubert (Paris, Mai 25. 1909 um 1280 frcs.!)

Berlin, Smlg. Model (Kat. Nr. 615, aus der Verst. Amsler & Ruthardt Juni 1902 Nr. 459, Mk. 125 ohne Schriftplatte); Fonthill, Smlg. Alfred Morrison

70 Clodion, König von Frankreich nach der Zeichnung von J. B. A. Gautier (?)

Er schreitet nach r. in Rüstung mit Hermelinmantel, Schärpe, Zackenhelm und Federbusch und blickt nach l. zurück: das Schwert in seiner R. erhebt er nach r. Hinter ihm, meist im Wald, befinden sich Krieger.

Nicht bezeichnet und ohne Titel.

Schabkunst und Radierung, schwarz: Pl. 255 : 207 B. 249 : 200

Nr. 2 der „Monarchie Françoise": siehe diese.

71 Clovis, König von Frankreich nach der Zeichnung von J. B. A. Gautier (?)

Er kniet nach l. mit Mantel, Lilienstirnreif usw. angetan, vor einem Taufbecken und blickt empor nach der Quelle des Lichtes, das sich auf ihn herabsenkt. Hinten sieht man einen Bischof mit Ministranten, l. einen betenden Mann, r. eine betende Frau, usw.

Nicht bezeichnet und ohne Titel

Schabkunst: Pl. und B. 255 : 206

Nr. 5 der „Monarchie Françoise": siehe diese.

72 M. J. Gomart de Vaubernier, Gräfin Dubarry nach dem Gemälde des J. B. A. Gautier jetzt in ?

Sie sitzt in Halbfigur nach l. an einem Tischchen, auf dem ein Spiegel steht, der ihr Bild teilweise zurückwirft. In ihrer L. hält sie eine Tasse und rührt den Löffel mit der R. Ganz l. auf der Platte steht vor ihr ihr kleiner Negerknabe „Zamore", mit einem Tablett. Auf besonderer Platte unten steht „En ecrivant ici, Portrait De La Plus Belle, / Je vois que L'Amour a souri / Mais ce mot qui jadis fit naitre une querelle / En va causer une nouvelle / L'un dira, c'est Venus, l'autre c'est, Du ***" (Die *** sind fraglich.)

Schabkunst von vier Farbenplatten (meist mit aufgesetztem Pinselweiß): Pl. 402 : 316

In Fuchs „Ill. Sittengeschichte" Bd. II. S. 345 ist das Bild, angeblich nach dem Original von Decreuze wiedergegeben.

Delaborde, p. 385; Portalis et Béraldi 3

Farbendruck-Ausstellung Paris, Bibl. nationale 1906 Nr. 574 (das Pariser Kabinetts-Exemplar)

Halle (München, Bildnis Katalog XL Nr. 1085, matter, stockfleckiger Druck, W. = Vogelhaus, ohne Textplatte um 4000 Mk.); Verst. Delteil (Paris 6. Nov. 1911 Nr. 79, schwarzer Druck, etwas bemalt.)

Berlin Smlg. Model (Kat. Nr. 613 von Danlos in Paris erworbener, ziemlich matter Druck ohne Textplatte, nur 350 : 280 groß: vielleicht der oben angeführte Hallesche Druck); Paris (aus dem Vermächtnis Hennin); Paris, Bibl. de l'Arsénal

73 Friedrich der Große nach dem Gemälde von M^me. Terbouche jetzt in ?

Halbfigur ohne Hände nach l., das Gesicht und der Blick nach vorn. Der König trägt Dreimaster, zugeknöpften blauen Rock mit roten Aufschlägen, Puderperücke mit Zopf und den schwarzen Adlerorden. Auf besonderer (32 : 189) Platte unten steht: „FREDERIC II ROY DE PRUSSE. / Peint d'après nature par mad. Terbouche de l'acad. Rle / Tiré du Cabinet de Mr Doríf de la Roche. Galerie Universelle. Gravé par Gautier Dagoty fils ainé. / Rue des Prouvairs. Juin 1772. à Paris avec Priv. du Roi."

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. 238 : 195

Blatt 2 der „Galerie universelle"

Verst. Gutekunst (Stuttgart 27. V. 1903 Nr. 162, schön, W. = Giebelhaus mit Raben); Verst. Lanna II (Stuttgart 6. V. 1910 Nr. 1281 um 310 Mk. an Artaria, im Lanna Smlgs. Katalog Nr. 8389)

Berlin; Dresden (eng beschnitten und etwas bemalt); London (Juli 1900 um £ 15 von Kennedy erworben, der es um Mk. 190 auf der Verst. Amsler & Ruthardt Berlin 19. VI. 1900 ersteigert hatte).

74 Friedrich der Große nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

Halbfigur ohne Hände nach r., der Kopf fast von vorn, der Blick nach l. Über dem einfachen Küraß trägt er einen mit Litzen bestickten blauen Waffenrock, mit roten Aufschlägen und Kragen, eine schwarze Halsbinde und eiń gelbes Ordensband. Er ist bartlos und seine Locken sind gepudert.

Eine Schriftplatte habe ich hierzu nicht gefunden.

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. und B. 237 : 193

Ich vermute, daß dies eine Ersatzplatte für Pl. 2 der „Galerie universelle" ist, und schreibe sie dem J. B. A. Gautier zu.

Paris

75 Friedrich der Große nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

Halbfigur im Freien, barhäuptig nach l., der Kopf nach vorn, der Blick ein wenig nach oben r. Er ist bartlos mit gepudertem Haarzopf und trägt einen Gliederküraß mit Ordensband und braunen, rotgefütterten Mantel (über der r. Schulter), schwarzes Halstuch und weiße Krawatte. Seine erhobene L. stützt sich auf den Marschallstab. Im Hintergrund r. sieht man ein Zelt.

Eine Schriftplatte hierzu habe ich nicht finden können.

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. und B. 243 : 193

Vielleicht war auch dieses Bild ein Ersatzblatt für Pl. 2 der „Galerie universelle". Ich schreibe es daher vermutungsweise (da ich das Original nicht sah) auch dem J. B. A. Gautier zu.

Boston, Smlg. Marrs

76 Françoise d'Issembourg d'Appencourt, Dame de Graffigny nach dem Gemälde von J. B. Garand, jetzt in ?

Brustbild ohne Hände einer älteren Frau fast, der Blick ganz, von vorn. Sie trägt eine Spitzenhaube mit dunklem Band, ein Spitzentuch um den Hals und vor der oben offenen Brust und ein pelzbesetztes Kleid. Darunter steht gestochen: „Garand Pinx. Françoise de Grafigny Ga. Dagoty Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 257 : 209 B. 234 : 192

Bl. 12 der „Galerie Françoise"

Kat. Rapilly (Nr. 45 Paris, Okt. 1901); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 4); Verst. F. R. Halsey (New York, 11. Dec. 1916 Nr. 232, angeblich in Farben gedruckt, aber wenn nicht blos bemalt, gewiß nur Einplattendruck)

Breslau, Smlg. Toebe; Dresden (um 27 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt Berlin, Juni 1902 Nr. 470); Paris

77 Henri IV von Frankreich nach dem Gemälde von P. P. Rubens (?) jetzt in ?

Brustbild ohne Hände, ein wenig nach r. Er trägt Vollbart, Steinkragen aus weißer Rüsche und den Hl. Geist Orden an breitem Band auf der Brust. Darunter steht gestochen: „Rubens pinxit. HENRI IV Dagoty filius Maj. Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 260 : 210 B. 240 : 196

I Frisch und deutlich in Modellierung usw. Das Muster des Spitzenkragens ist klar erkenntlich; oberhalb des Ordensbandes erkennt man nur einen Knopf.

II Überarbeitet und ausgedruckt: verblasen: man sieht vier Knöpfe deutlich.

Bl. 6 der „Galerie Françoise"

Dresden (um 32 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt, Berlin 1904 Nr. 627); London; Paris

78 Antoine Lecamus nach dem Gemälde von J. B. Santerre, jetzt in ?

Brustbild ohne Hände nach r., der Kopf ebenso, der Blick nach vorn. Er ist glatt rasiert und trägt Allongeperücke, Bäffchen, weißen Pelzkragen sowie Samtmantel. Darunter steht gestochen: „Santerr pinx Gaut. Dag. Sculp. / Antoine Le Camus, Doct.eur Reg.ent De La Faculté De Medecine De Paris / né le 12. Avril 1722"

Schabkunst, Roulette und radiert (besonders im Hintergrund radiert): Pl. 256 : 209 B. 232 : 193

Anscheinend für die „Galerie Françoise" bestimmt.

Braunschweig (mit der Smlg. Vasel erworben, der es von Halle, München gekauft hatte)

79 Louis IX von Frankreich nach dem Gemälde von Roslin (?) jetzt in ?

Brustbild ohne Hände nach r., der Blick von vorn. Als Jüngling dargestellt, trägt er einfachen Rock, breites, gewässertes Seiden-Ordensband und in Stufen gelocktes Haar mit Schleife im Schopf. Unten steht gestochen: „Ros. pinx. LOUIS IX DAUPHIN Gaut. Dag. Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 246 : 208 B. 229 : 192

Bl. 2 der „Galerie Françoise"

Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, 1904 Nr. 632); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 4); W. Gasch (Dresden, Kat. 4 Nr. 307 = Mk. 40); Kat. Godefroy-Mayer (Paris, 1908/9 Nr. 1243 = 15 frs.)

Dresden (um 29 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt Juni 1902, Nr. 462); Paris

80 Louis XIII von Frankreich nach dem Gemälde von H. Rigaud, jetzt in ?

Brustbild ohne Hände etwas nach r. Er trägt einen Panzer (auf dessen Brust man als Mittelpunkt eine Art Stern mit Fleur de Lys sieht), weißen, liegenden Spitzenkragen, wallendes Haar und eine breite Schärpe die von seiner l. Schulter in Falten herabfällt. Darunter steht gestochen: „Rigaud pinx. LOUIS XIII Gaut. Dag. Sculps."

Schabkunst, schwarz: Pl. 257 : 212 B. 232 : 197

I Wie beschrieben (Paris)

II „Rigaud" ist ausgeschliffen (Dresden)

III „ „ „ : mit neuen E.-L. (l. eine starke und zwei schwache im dunklen Grund): schwarze Linie um die Lippen zu trennen und andre Neuarbeiten: die letzte I der XIII besteht jetzt aus drei Strichen.

Bl. 5 der „Galerie Françoise"

Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, Juni 1902 Nr. 463 um 21 Mk. an Bihn); Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin 1904 Nr. 628, II Et., W. Vogelhaus); Kat. W. Gasch (Dresden, Nr. 4 Titel 307 um Mk. 40); L. Bihn (Paris, schlecht und verschnitten um 10 frs.); Versteig. Zur Mühlen (Berlin 1914, Nr. 1379, gut, III. Et., um 15 Mk.)

Braunschweig (mit der Smlg. Vasel erworben, der es von Halle gekauft hatte); Dresden; Paris

81 Louis XIV von Frankreich nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

Brustbild ohne Hände nach r., der Blick von vorn. Er trägt Hermelinmantel, große Lockenperücke, den Hl. Geistorden an einer schweren Goldkette mit Fleurdelys, Spitze und Krawatte. Unten steht: „LOUIS XIIII Gaut. Dag. Sculp." (Vor dem „Gaut" unleserliche Buchstaben)

Schabkunst, schwarz: Pl. 258 : 207 B. 240 : 193

I Zwei senkrechte Falten in der Stirn, gerade wo die r. Augenbrauen bei der Nase aufhören. (Verst. Amsler & Ruthardt)

II überarbeitet: genannte Falten fehlen; der Orden hat jetzt l. doppelte Umrisse. (Dresden)

Bl. 4 der „Galerie Françoise"

Verst. Börner (Leipzig 12. V. 1884 Nr. 667 um 28 Mk.); Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, 1904 Nr. 629); Kat. Godefroy Mayer (Paris, 1908/9 Nr. 1246 um 15 frs.); Verst. F. R. Halsey (New York, 11. Dez. 1916 Nr. 233, wohl das Amsler und R. Exemplar ?)

Breslau, Smlg. Toebe; Braunschweig (mit der Smlg. Vasel erworben, der es von Halle München gekauft hatte); Dresden; Paris

82 Louis XV von Frankreich nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier jetzt in ?

Halbfigur nach r., das Gesicht beinahe, der Blick ganz von vorn. Er trägt Rüstung, roten und gelben Fleurdelys-besetzten Mantel, blaue Moiréeschärpe, gepuderte Perücke und Spitzenjabot. Auf

der Rüstung sieht man drei Fleurdelys (auf manchen Drucken nur eine nebst zwei Nagelköpfen), unter der Schärpe das goldene Vließ am roten Band.

Darunter steht auf besonderer (32 : 191) Platte: LOUIS XV surnommé LE-BIEN-AIMÉ / Roy de France et de Navarre. / Galerie universelle. Peint d'après nature par M. Gautier Dagoty fils ainé et Gravé par lui même."

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. 239 : 193

Blatt 1 der „Galerie universelle"

Leblanc 84 Portalis et Béraldi 5

Farbendruck Ausst. Wien (K. K. österr. Museum 1892 Nr. 282, das Albertina Exemplar)

Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin Juni 1902 Nr. 456 um 205 Mk.); zuvor auf der Verst. Halle (München, 13. XI. 1900 Nr. 327 um 125 Mk.)

Berlin, Berlin Smlg. Model (Nr. 619 des Katalogs); Dresden (um 370 Mk. auf der Verst. Theobald, Stuttgart 1910 Nr. 188, prachtvoller Druck, W. = Giebelhaus); Paris; Wien, Albertina

83 Louis XV von Frankreich in einem Frontispiz nach der Zeichnung von J. B. A. Gautier (?)

Vor einem Postament l. steht eine Muse (?) mit entblößtem Busen, die Feder in der R., und blickt nach r., wo eine zweite, vom Rücken gesehen, sitzt. Diese blickt hinauf auf das Medaillonbildnis Louis XV., das von einer dritten, behelmten Frau in Wolken gehalten wird, und zeichnet das Ebenbild des Königs ab. Auf dem r. Blatt des von ihr gehaltenen Buches steht gestochen: „Galerie Françoise / ou / Portraits / Des Hommes Et Des / Femmes Célébres / qui ont Paru en France / Par M. Gautier / Dagoty Le Fils / Peintre et / Graveur du Roy."

Schabkunst, schwarz: Pl. u. B. 255 : 207

I — Die sitzende Muse schreibt und zeichnet nicht: es heißt „Dagoty Et Fils" (Paris, etc.)
II — „ „ „ zeichnet: es heißt „Dagoty Le Fils" (Dresden, etc.)

Bl. 1 (und Frontispiz) der „Galerie Françoise"

Portalis et Béraldi 4

Verst. Halle (München, 29. IX. 1904 Nr. 529, um 10 Mk. zurückgekauft: zuvor in seinem Kat. 30 Nr. 121 um 25 Mk.; nochmals in der Verst. Halle vom 15. Juni 1909 Nr. 404 um 11 Mk.); Verst. Boerner (Leipzig, Mai 1905 Nr. 654 zurückgekauft und noch Dez. 1906 in seinem Besitz)

Dresden (W. = Vogelhaus, um 12 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt 21. III. 1904 Nr. 630, zuvor auf der Verst. Amsler & Ruthardt Nr. 67 Juni 1902); Paris

84 Louis XVI (als Dauphin de France, Louis Auguste) nach dem Gemälde von ? jetzt in ?

Bildnis eines jungen Mannes dreiviertel nach l. in einem Oval (215 : 171). Glattrasiert, trägt er Puderperücke, drei Locken überm r. Ohr, weißes Spitzenjabot und blaue Schärpe mit dem Hl. Geist Orden.

Nicht bezeichnet

Schabkunst von vier (?) Farbenplatten (vielleicht nur schwarz, blau und rosa): Pl. 255 : 208

Portalis et Béraldi 6

Verst. Soulavie (Paris, 5. Dez. 1904 Nr. 373)

Boston, Smlg. Marrs (W. = Vogelhaus)

(Daß die beiden angeführten Drucke dasselbe Bild bieten, habe ich nicht durch Autopsie feststellen können)

85 Louis XVI König von Frankreich nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier (?) jetzt in ?

Brustbild ohne Hände im Oval, etwas nach l. der Kopf zurück nach r., der Blick ganz nach vorn gewendet. Er hat ein glattes, leicht lächelndes Gesicht, trägt Puderperücke mit l. zwei, r. einer Rollocke am Ohr, weiße Battist Halsbinde, Spitzenjabot, hellblauen Samtrock, darüber ein grünblaues, gewässertes, breites Ordensband, den großen Hl. Geistorden auf der l. Brust, daneben am roten Bändchen das Goldene Vließ. Seine Augen sind blau, hinten sieht man schwarze Haarbänder; der Hintergrund ist neutral graublau.

Nicht bezeichnet.

Schabkunst, radiert, punktiert, roulettiert von mehreren Farbenplatten: Pl. 590 : 521

Verst. Halle (München, Juni 1909 Nr. 390, oval 560: 494 ausgeschnitten, mäßig, W. = Vogelhaus, klein: um 525 Mk. zuvor am 14. II. 1905 um 1500 Mk. ausgeboten); Halle (München, Jan. 1905, unverschnitten aber stark ausgebessert, W. = Vogelhaus, klein, um 3300 Mk. ausgeboten); Verst. Theobald (Stuttgart 12. V. 1910 Nr. 186 sehr stark ausgebessert und verrieben, W. = zweizeilige, unleserliche Schrift mit 3 cm hohen Buchstaben, um 1850 Mk. zurückgekauft; Lichtdruck im Katalog)

86 Marie Antoinette, Königin von Frankreich nach dem um 1779 geschaffenen Gemälde von J. B. A. Gautier, jetzt in (?)

Halbfigur ein wenig nach r., in reicher Staatskleidung mit hohem Haar in dem sich Bänder, Federn usw. befinden. Die gedrehten Locken fallen auf ihren Schultern nur bis auf Kleidhöhe herab. Ihre L. legt sie auf die Krone die auf einem Kissen ganz r. sichtbar ist. Von späterer Hand ist im Unterrand mit kalter Nadel eingeritzt: „Marie Antoinette Reine de France / d'après le tableau original peint par Rosline peintre du Roi / et gravé par rager"; eine irrtümliche Angabe.

Nicht bezeichnet

Schabkunst, radiert und gestochen von mehreren Farbenplatten.

Portalis et Béraldi 7 (ich zitiere Portalis et Béraldi, die wie überall auch bei den Gautiers, falsch und kritiklos durcheinander schreiben, an dieser Stelle nur, weil sie zufällig diese große Seltenheit erwähnen)

Es ist jetzt nur der unten angeführte Schwarzdruck bekannt, aber Lescure (in „La vraie Marie Antoinette" Paris, 1863 pag. 170) und R. Portalis besprechen angeblich den Farbendruck. Lacroix soll einen Abdruck auf Samt (!) gekannt haben.

Farbendruck Ausst. Paris (Bibl. Nat. April 1906 Nr. 575, das Pariser Exemplar)

Paris (mit der Smlg. Vinck erworben, Nr. 335 in deren Katalog Bd. I und da abgebildet)

87 Marie Antoinette Königin von Frankreich nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier (?) jetzt in (?)

Herr J. Weil teilte mir mit daß er aus der Smlg. Rohan zu Paris einen sehr großen Farbstich, „ohne Zweifel von Gautier-Dagoty" erworben habe, der nicht mit den bisher drei bekannten (J. B. A., Charles Louis und Fabien G.) von mir beschriebenen Blättern zu verwechseln sei. Wegen Kriegsfalls konnte ich Photographie und nähere Beschreibung nicht erlangen, nur daß es sich um ein Hüftbild handelt, im Staatsornat, von einer Blumenverzierung umfaßt, das Gesicht im Typ den J. B. A. G. schuf und der auch durch Janinet gestochen wurde.

Schabkunst von vier Farbenplatten, angeblich ohne Schwarz

Paris, Smlg. Doucet (?)

88 Maria Theresia, Kaiserin von Österreich, nach J. B. A. Gautiers Kopie des Gemäldes von Ducreux, jetzt in ?

Halbfigur ohne Hände nach r., der Blick nach vorn. Sie trägt Trauerkleidung mit Tüll-Witwenhäubchen von dem der Schleier rückwärts herabfällt aber auch vorn über die Mitte der sonst freien Brust gezogen ist, blaues Unterkleid mit gelben Streifen, und weißblaues Leinen bei den (nicht sichtbaren) Händen. An der l. Brustseite hängt der blau-weiß-gelbe Maria Theresia Orden. Auf besonderer Platte (31 : 192) unten steht: „MARIE THEREZE IMPERATRICE / Reine d'Hongrie et de Boheme &c. &c. / Galerie universelle Aoust 1772. / Peint par Gautier D'agoty fils d'après le Tableau qui est dans les Appartement de Mᵈ la Dauphine, et Gravé par lui même."

Schabkunst von vier Farbenplatten: Pl. 239 : 195

Bl. 7 der „Galerie universelle". Das Ducreux'sche Original hat u. And. auch L. J. Cathelin gestochen.

Farbendruck Ausst. Wien (K. K. österr. Museum, 280, das Artaria Exemplar)

Verst. Artaria (Wien, 16 Mai 1892 Nr. 329); Verst. Van Gogh (Amsterdam, 8. Apr. 1902 Nr. 925) Obach & Co. (London 28. V. 1903 um £ 20, vielleicht das vorige Exemplar)

Berlin (leicht bemalter, mäßiger Druck; W. = Vogelhaus)

89 R. N. C. A. de Maupeou, Kanzler, nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier jetzt in ?

Halbfigur ohne Hände etwas nach r. mit dem Blick nach vorn. Er trägt Bäffchen, weiße Perücke, den großen Heil. Geist Orden auf rotem Mantel, und einen zweiten Orden am blauen Band auf der Brust. Auf besonderer Platte (31 : 190) unten steht: „R. N. C. A. DE MAUPEOU / Chancelier de France et Garde des Sceaux. / Galerie universelle. Peint et Gravé par Gautier Dagoty fils ainé." (Auf dem londoner Druck steht „C. R. A. DE MAUPEOU" und „Chancellier")

Schabkunst von vier Farbplatten: Pl. 240 : 193

Blatt 3 aus der „Galerie universelle"

Farbendruck Ausst. Wien (K. K. österr. Museum 1892 Nr. 283, das Albertina Exemplar)

Verst. Halle (München Juni 1909 Nr. 402 und 403 um 50 und 200 Mk., dann in der Verst. Halle vom April 1911, Nr. 343—4 um 50 und 200 Mk.; zuvor in der Verst. Halle 28. XI. 1904 Nr. 324 und 325 um 80 Mk. und 170 Mk.; zuvor im Kat. Halle 30, Nr. 1764 und 1765 um 150 Mk. und 300 Mk.; der erste Druck, der verblaßt und ohne Schriftplatte war, zuvor in der Verst. Halle 11. XI.

1901 Nr. 366); Verst. Theobald (Stuttgart, Gutekunst, 12. Mai 1910 Nr. 190, sehr schön, ein wenig bemalt an L. Rosenthal um Mk. 160)

Berlin; Boston, Smlg. Marrs; London (sehr gut, im Juli 1900 um £ 20 von Kennedy gekauft der es auf der Verst. Amsler & Ruthardt Berlin 19. VI. 1900 um 360 Mk. erstanden hatte); Paris; Paris, Bibl. de l'Arsénal; Wien, Albertina (schön, leicht bemalt)

90 Merovée, König von Frankreich nach dem Gemälde von Tischbein jetzt in ?

Barhäuptig, in Mantel und Rüstung steht er in einer Kirche nach r. und greift nach seiner Krone die ihm ein Soldat auf dem Schild anbietet. In der erhobenen R. hält er ein Adlerszepter. Hinten l. sieht man einen, r. mehrere Soldaten.

Bezeichnet unten mittlings innerhalb der B. undeutlich geschabt „MEROVEE LE PREMIER", darunter etwas kleiner radiert „MEROVEÈ" und unten l., klein gestochen „Hischbein pinxit"; Pl. und B. 256 : 208

Nr. 3 der „Monarchie Françoise": siehe diese.

91 Pharamond, König von Frankreich nach der Zeichnung von J. B. A. Gautier (?)

Ein Herrscher mit Zackenkrone nach l. stehend, seine L. am Schwert, mit der erhobenen R. nach l. weisend. Hinter ihm sieht man einen blanken Schild und zwei Soldaten zwischen Bäumen. Berittene Soldaten durchschwimmen l. einen Fluß.

Bezeichnet unten im Rand „PHARAMOND", und unten l. in der B. „G. Dagoty Scul."

Schabkunst und Radierung, schwarz: Pl. 253 : 206 B. 239 : 195

Nr. 1 aus der „Monarchie Françoise": siehe diese.

92 Philippe II d'Orléans, Regent in Frankreich nach dem Gemälde von Santerre jetzt in ?

Brustbild ohne Hände, ganz im Profil nach r., Kopf und Blick von vorn. Er trägt Rüstung, Schärpe, große weiße Krawatte, und lange Perücke. Unten steht gestochen: „Santerre pinx. PHILIPPE D'ORLÉANS REGENT DV ROYAUME. Gaut. Dag. Sculps."

Schabkunst; schwarz: Pl. 257 : 209 B. 232 : 193

I = wie beschrieben

II = Völlig überarbeitet mit Weichgrund Linien usw.; jetzt alles matt und unrein: das Bildnis sitzt im Stein-Oval (222 : 157) und die Schrift ist ausgeschliffen. (Es ist nicht undenkbar, daß II eine zweite Ersatzplatte ist.)

Blatt 3 der „Galerie Françoise"

Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 3); Kat. Godefroy-Mayer (Paris, 1908/9 Nr. 1247 um 15 frs.)

Dresden (Zwei Drucke I. Ét., W. = Vogelhaus, um 28 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt 1904 Nr. 631, und II. Ét.); Paris (I. Ét.)

93 J. Ph. Rameau nach der Zeichnung von J. B. A. Gautier

Brustbild ohne Hände etwas nach r., mit dem Blick ebendahin. Er trägt einen offenen Rock mit vier Knöpfen, (von der Weste stehen auch fünf Knöpfe offen) und Lockenperücke die einen Schatten auf seine r. Wange wirft. Darunter steht gestochen: „G. Dagoty del. J. PH. RAMEAU et Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 253 : 207 B. 236 : 195

Bl. 11 der „Galerie Françoise"

Portalis et Béraldi 9

Verst. Camberlyn (Paris, 1865 Nr. 1117 um 5 frs.); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 3); Verst. v. Zur Mühlen (Berlin, 25. Mai 1914 Nr. 1380 um 18 Mk.); Verst. F. R. Halsey III (New York, 11. Dez. 1916 Nr. 231, angeblich in Farben, aber höchstens Einplattendruck, wenn nicht nur bemalt)

Paris

94 L. Phelypeaux Graf Saint Florentin De La Vrilliere nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier jetzt in ?

Hüftbild ohne Hände nach l., der Kopf nach vorn, der Blick ein wenig nach r. Er ist bartlos, trägt Puderperücke, goldbetreßten Rock, blaue Schärpe, den Hl. Geist Orden auf der l. Brust und Spitzenjabot. Auf besonderer Platte (32 : 191) unten, steht: „MR LE DUC DE LA VRILLIERE / Ministre et Secretaire d'Etat / Galerie Universelle. / Peint et Gravé en couleur Aoust 1772. Par G. Dagoty fils avec Priv. du Roi."

Schabkunst (mit Roulette) von vier Farbenplatten: Pl. und B. 238 : 194

Blatt 7 der „Galerie Universelle". Le Beau hat das Original in 8° in ovalen Rahmen gestochen.

Farbendruckausstell. Wien (K. K. österr. Museum 1892 Nr. 281, das Artaria Exemplar); desgl. Leipzig (Buchgewerbemuseum, Nr. 165, das Leipziger Exemplar)

Verst. Artaria (Wien 16 Mai 1892 Nr. 330); Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 20.)

Berlin (guter Druck, W. = 1749): Berlin, Smlg. Model (Kat. Nr. 620 aus der Verst. Amsler & Ruthardt, Juni 1902 Nr. 458 um 160 Mk.); Leipzig, Buchgewerbemuseum; London (um 15 £ Juli 1900 von Kennedy gekauft der es um Mk. 280 auf der Verst. Amsler & Ruthardt Juni 1900 Nr. 363 erwarb)

95 Stanislaus I Lescynski König von Polen nach dem Gemälde von M. A. (?) Franceschini, jetzt in ?

Brustbild ohne Hände nach r., der Blick von vorn. Er trägt einen schweren Panzer, breites Ordensband, einfache weiße Krawatte um den Hals geschlungen und lange, wallende Perücke. Darunter steht gestochen: „Franxishini Pinx. Stanislas Leckcinski Ga. Dagoty Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 258/261 : 211 B. 232/235 : 193

Bl. 7 der „Galerie Françoise"

Dresden (um 29 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt, Berlin, Juni 1902 Nr. 464); Paris

96 Gilbert de Voisins nach dem Gemälde von J. S. Duplessis jetzt in ?

Brustbild ohne Hände etwas nach r., der Blick auf den Beschauer gerichtet. Er trägt lange, wallende Lockenperücke, weiches wie ein Bäffchen aber in Falten herabfallendes Halstuch und Abbé-Tracht mit großer Schleife vor dem Leib. Darunter steht gestochen: „Duplems pinxit. GILBERT DE VOISINS. Gaut. Dagoty filius Sculp."

Schabkunst, schwarz: Pl. 257 : 209 B. 233 : 193

Anscheinend für die „Galerie Françoise" bestimmt.

Obach & Co. (London, 28. V. 1903 um £ 3); Kat. Godefroy Mayer (Paris 1908/9 Nr. 1245 um 15 frs.); Verst. Soulavie IV (Paris, 5. Dez, 1904 Nr. 374)

Dresden (um 28 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt Berlin Juni 1902 Nr. 465); Paris; Paris, Bibl. de l'Arsénal

97 Gilbert de Voisins nach dem Gemälde von J. S. Duplessis jetzt in ?

Ersatzplatte für die vorige. Genau die gleiche Darstellung und Maße. Hier ist aber Roulette, Radiert und Verni mou wichtiger als die Schabarbeit. Die Schrift ist fast identisch gestochen (die Buchstabenfolge genau, nur ganz kleine Abweichungen in den Formen). Auf der vorigen Platte läuft das Halstuch vorn in neun, auf dieser nur in sieben Rüschenfalten herab. Die zweite Platte ist die geringere.

Schabkunst, Roulette, Weichgrund und Radiert, schwarz: B. 232 : 194

Vergl. Nummer 96

Dresden (um 16 Mk. auf der Verst. Amsler & Ruthardt Berlin, Juni 1902 Nr. 466)

98 Bildnis nach Rembrandt van Rijn, jetzt in ?

In den „Observations" 1755, 15. partie, S. 164 steht, „Il y a un tableau gravé en couleurs de ce Peintre, à la suite de ceux que l'on vient de donner, que l'on distribuera chez moi, rue de la Harpe, à Paris." Vergl. auch den „Plan général" ebenda 1755, 16. partie. Aus der Besprechung der Sammlung Vence geht hervor, daß es sich um ein Bildnis handelt. Da J. B. A. G. die beiden anderen, erschienenen Sonderbeilagen der „Observations" geschaffen hat, schreibe ich ihm auch diese dritte zu, die ich nirgends gefunden habe.

Schabkunst von vier Farbplatten.

(Fortsetzung folgt.)

REZENSIONEN

VERKADE, Das Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst. Straßburg bei J. H. Ed. Heitz, 1916. Ladenpr. 6 M.

Das Buch von der Kunst des Cennino Cennini um das Jahr 1400 geschrieben, enthält eine Aufzählung und Beschreibung des Farbenmaterials der damaligen Zeit und seiner Anwendungsweise, beides in einer Ausführlichkeit und Genauigkeit, die bis heute von keinem Handbuch der Kunsttechnik übertroffen ist.

Die Materialien des Cennini sind meist Naturprodukte (natürliche Farbstoffe), während die Kunst der Neuzeit mit fabrikmäßig hergestellten Farben arbeitet.

Wenn dadurch einerseits der Wert des Cenninischen Buches für die moderne Kunsttechnik verringert wird, kann andererseits der heutige Künstler aus der bei Cennini beschriebenen Anwendungstechnik sehr viel lernen.

Der Übersetzer hat außerdem dem Texte in Fußnoten bemerkenswerte, und dem modernen Künstler gewiß sehr willkommene Erläuterungen beigegeben. Er betont manche für die alte Kunst wichtige Erfahrungen und Lehren, die auch heute mit Vorteil beachtet zu werden verdienen.

„Die Alten gaben von den Dingen niemals das momentane Bild, sondern stets die Synthese ihrer Gesamtwahrnehmung und dazu sahen sie sich beim Zeichnen nach der Natur dieselbe objektiver an als wir."

Der Übersetzer führt auch z. B. die uns erhaltenen Handzeichnungen des Michelangelo auf die Vorschriften des Cennini im Kap. 31 sehr treffend zurück und erklärt damit den eigentümlichen Reiz derselben in den Tondifferenzen. —

So ist die neue Übersetzung des alten „Libro del arte" für die heutige Kunst nicht ohne Wert, aber die im Jahre 1888 erschienene auch von Verkade erwähnte Übersetzung von Ilg mit ihren Noten, die allein 40 Textseiten einnehmen, ist dem Wunsche nach einer der heutigen Wissenschaft entsprechenden Übersetzung, den Verkade zu Beginn seines Vorwortes ausspricht, um ein Menschenalter zuvorgekommen.

E. Raehlmann.

G. PRAUSNITZ, Der Wagen in der Religion; seine Würdigung in der Kunst. Studien z. deutsch. Kunstgesch. Heft 187. Heitz, Straßburg 1916. Mit 19 Lichtdrucktafeln.

Dieses Buch entbehrt vor allem einer straffen Disposition. Der erste Abschnitt behandelt das Vorkommen des Wagens in Literatur und Kunst vom allgemein mythologischen Standpunkt aus, ein zweiter diejenigen Mythen, die sich im Zusammenhange mit den Gottheiten der Gestirne bieten. Ihm gliedern sich, im Text nicht durch einen neuen Abschnitt hervorgehoben, Auslassungen über die Rolle des Wagens in der mittelalterlichen Ikonographie an, stellenweise ein wenig ausladend und rein allegorische Stoffe einbeziehend, während Schlußnotizen sich über die Bedeutung des Wagens bei Bestattungen und sein Vorkommen auf Grabdenkmälern verbreiten. Die im ersten Teile angedeuteten Zusammenhänge zwischen der indischen Mythologie und den altorientalischen Kulten sind zweifellos vom Standpunkt der vergleichenden Religionswissenschaft aus nicht uninteressant (z. B. der Ursprung des Mithraskultus aus den Veden), wogegen die Erörterungen über die antike Mythologie begreiflicherweise wenig Neues fördern. Auch in den anderen Abschnitten findet man manches Beachtenswerte, das die Herausgabe der wohl aus einer Dissertation hervorgegangenen Arbeit in Buchform rechtfertigen kann. Immerhin würde bei der Fülle des ausgebreiteten Materials ein genaues, nach Seiten angeordnetes Inhaltsverzeichnis die handliche Brauchbarkeit des Buches als Nachschlagewerk wesentlich erhöhen, zumal das Orts- und Namensverzeichnis nicht erschöpfend genug ist. In einem Buche, wo der dritte Teil eine Aneinanderreihung vieler Einzelheiten darstellt, ist ein solches Register unerläßlich. Ein unangenehmer Fehler ist es auch, daß im Text nicht immer auf die Abbildungen verwiesen wird und bei erwähnten Denkmälern manchmal Literaturverweise und Angabe der event. Katalognummer fehlen, wie bei der „Geierstele" des Louvre. In gleicher Weise wird S. 13 „ein" Cameo des Athenion in der kgl. Sammlung zu Neapel erwähnt, S. 17 „eine schöne attische Vase des 4. Jahrhunderts" ohne jegliche näheren Angaben. Trotzdem muß man den Fleiß und die Belesenheit des Autors anerkennen.

Hans Kahns.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

IX, 11/12.

HANS HILDEBRANDT: Die neue Tetfabrik. (6 Abb.)

OTTO HIRSCHMANN: Die Handzeichnungensammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag. Schluß: Die Rembrandtschüler. (12 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION

XX, 7/8.

RUDOLF SCHREY: Dem Gedächtnis Fritz Boehles †. (11 Taf., 14 Abb.)

W. E. BREDT: Ratschläge vorm Verkauf von Kunstbesitz.

FRITZ STAHL: Fritz Klimsch. (2 Taf., 8 Abb.)

ALFRED GÜNTHER: Ein verfehltes Preisausschreiben.

KLEIN-DIEPOLD: Waldemar Rösler †. (9 Abb.)

KARL MAYR: Franz Hoch †-München. (3 Taf., 6 Abb.)

DAMENSCHLAFZIMMER von Prof. E. v. Seidl. (2 farb., 1 schwarze Tafel, 5 Abb.)

C. WEINMAYER: E. M. Engert-München, Neueste Silhouetten. (1 Taf., 12 Abb.)

ERNST ZIMMERMANN: Verschiedenart künstlerischen Empfindens.

JARNO JESSEN: Florence Jessie Hoesel. (4 Abb.)

G. PAZAUREK: Künstlerische Packungen. Ergebnis des Wettbewerbes der C. Hedrich A.-G., Hamburg-Altona. (1 farb. Taf., 18 Abb.)

XX., 9.

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ: Die Wiener in Nürnberg. (4 Taf., 6 Abb.)

C. WEINMAYER: Hermann Stockmann-Dachau. (5 Abb.)

THEODOR VOLLBEHR: Willi Geiger als Porträtist. 2 Taf., 4 Abb.)

ISMAR LACHMANN: Prof. Philipp Franck. (2 Taf., 9 Abb.)

JOS. AUG. LUX: Österreichische Werkkunst. (21 Abb.)

HERMANN MUTHESIUS: Wie wird der Krieg auf die deutsche Baukunst einwirken?

HUGO EBERHARDT: Ein deutsches Ledermuseum zu Offenbach a/M. (15 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XXXVIII, 185.

GEORG GALSTER: Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827. (1 Taf.)

J. V. KULL: Margarethe, zweite Gemahlin Kaiser Ludwigs IV. und ihre nächsten Nachkommen als Grafen von Hennegau-Holland 1345—1433. (Schluß.)

XXXVIII, 186.

E. BAHRFELDT: Mönch und Nonne. (3 Abb.)

GEORG GALSTER: Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827. (1 Taf.)

E. B.: Deutsches Notgeld 1916/1917.

ZENTRALBLATT FÜR DIE DEUTSCHE KUNST

(Organ des deutschen Ausschusses für Kunst.)

III, 1.

WALTHER NITHACK-STAHN: Volkskunst.

MAX HASAK: Die Erziehung des Baukünstlers.

HANS SCHMIDKUNZ: Die Kunstdidaktik nach Umfang und Aufgaben.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVIII, 9.

M. J. FRIEDLÄNDER: Der Meister des Aachener Altars. (3 Abb.)

W. F. VOLBACH: Einige Neuerwerbungen der frühchristlichen Sammlung. (8 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XV, 8.

MAX J. FRIEDLÄNDER: Hans Baldung Grien. (6 Abb.)

PAUL MAHLBERG: Über Kunstakademien. Ein Brief von Peter Cornelius.

KARL SCHEFFLER: Corinths Zeichnungen. (1 Taf., 21 Abb.)

EMIL WALDMANN: Der Krieg und die Bilderpreise.

KARL SCHEFFLER: Louis Eysen. (8 Abb.)

FELIX SZKOLNY: Kunst und Umsatzstempel.

XV, 9.

GUSTAV PAULI: Alfred Rethel. (17 Abb.)

HANS OTTO SCHALLER: Altschwäbische Monumentalkunst. (1 Taf., 19 Abb.)

DIE RHEINLANDE.

XVII, 5.

W. SCHÄFER: Reinhold Nägele, ein schwäbischer Maler. (4 Taf., 4 Abb.)

H. DE FRIES: Beiträge zum Kleinwohnungsproblem. (6 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XL, 1/2.

ADALBERT SCHIPPERS: Das erste Jahrzehnt der Bautätigkeit in Maria Laach. (38 Abb.)

OSWALD VON KUTSCHERA-WOBORSKY: Die Geschichte einer Solimena-Komposition. (4 Abb.)

NIKOS A. BEES: Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel (Schluß).

ALBERT GÜMBEL: Altfränkische Meisterlisten (Fortsetzung).

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVIII, 9.

PETER JESSEN: Reisestudien VII: China, Volkstum und Werkkunst. (15 Abb.)

HUGO HILLIG: Kunstgewerbliche Symbolik; VI: Symbolische Tiere.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

XXVIII, 9.

LOVIS CORINTH: Wie ich das Radieren lernte. (11 Abb.)

BRUNO SAUER: Attische Kunst im Zeichen des großen Krieges. (20 Abb.)

OUDE KUNST.

II, 8.

S. MOULIJN: De Lithografische Prentkunst IV. (11 Abb.)

D. VAN ADRICHEM: Nog een Schroefmedaille en wat darbij is. (5 Abb.)

W. DE WAAL: Sanson en Dalilah van Luca Giordano. (1 Abb.)

K. AZIJNMAN: Een zeldzame Kandelaar. (1 Abb.)

W. STEENHOFF: Drie Stillevens. (1 farb. Taf., 2 Abb.)

N. G. VAN HUFFEL: Een geïllustreerd Handschrift uit het begin der 19.de eeuw. (15 Abb.)

Uit den Handel — Vraagbaak.

DE NEDERLANDSCHE MUSEA.

1917. Lieferg. 4.

CLARA ENGELEN: Italiaansche Meubels in het Nederlandsch Museum vor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. (Mit 14 Abb.)

B. v. R: De Luidklok van 1285 uit den Kerktoren te Hekelingen. (1 Taf.)

DR. C. H. de JONGE: Fransch Beeldhouwwerk in het Nederlandsch Museum vor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. (5 Taf.)

J. P. W. A. SMIT: Hallstatt en La-TêneVaatwerk in Nord-Brabant. (3 Taf.)

NEUE BÜCHER .....

ROTH: Siebenbürgische Altäre. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 192. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Preis M. 45.—.

GRUNDMANN: Gruftkapellen des 18. Jahrhunderts in Niederschlesien und der Oberlausitz. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 193. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Preis M. 16.—.

HABICHT, Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 195. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Preis M. 20.—.

PRAUSNITZ: Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften und auf älteren Bildwerken. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 196. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Preis M. 8.—.

GYSSLING: Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Renaissancemalerei. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 197. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Preis M. 14.—.

FRAENGER: Ernst Kreidolf. Ein Schweizer Maler und Dichter. Verlag Rascher & Co., Zürich. Preis Frs. 3.80.

OTTO HIRSCHMANN: Hendrik Goltzius als Maler (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Bd. IX.) Haag, Martinus Nijhoff 1916. Mit 15 Abbildungen.

X. Jahrgang, Heft 7.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, z. Zt. im Felde. — Herausgeber und verantwortl. Schriftleiter i. V. HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstraße 158. Telefonamt Uhland 1897. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung: In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Rijswijk, Z. H. Leeuwendaal-laan 61 / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Da unser Herausgeber sich z. Zt. im Felde befindet, wird gebeten, alle für die Schriftleitung bestimmten Mitteilungen und Sendungen nur an Herrn Hans Friedeberger, Berlin W. 15, Uhlandstraße 158 zu richten.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Soeben erschien die zweite Auflage von

Goethe

Von Prof. Dr. Georg Simmel

INHALT: 1. Leben und Schaffen + 2. Wahrheit + 3. Einheit der Weltelemente + 4. Getrenntheit d. Weltelemente + 5. Individualismus + 6. Rechenschaft u. Überwindung + 7. Liebe + 8. Entwicklung

320 Seiten + Geheftet M. 4.– + Gebunden M. 4.80

Preußische Jahrbücher: „Das Buch hat schlechterdings nicht seinesgleichen, weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart."

Verlag + Klinkhardt & Biermann + Leipzig

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Monographien des Kunstgewerbes, Band I
in 2. Auflage.

Vorderasiatische Knüpfteppiche
aus älterer Zeit.

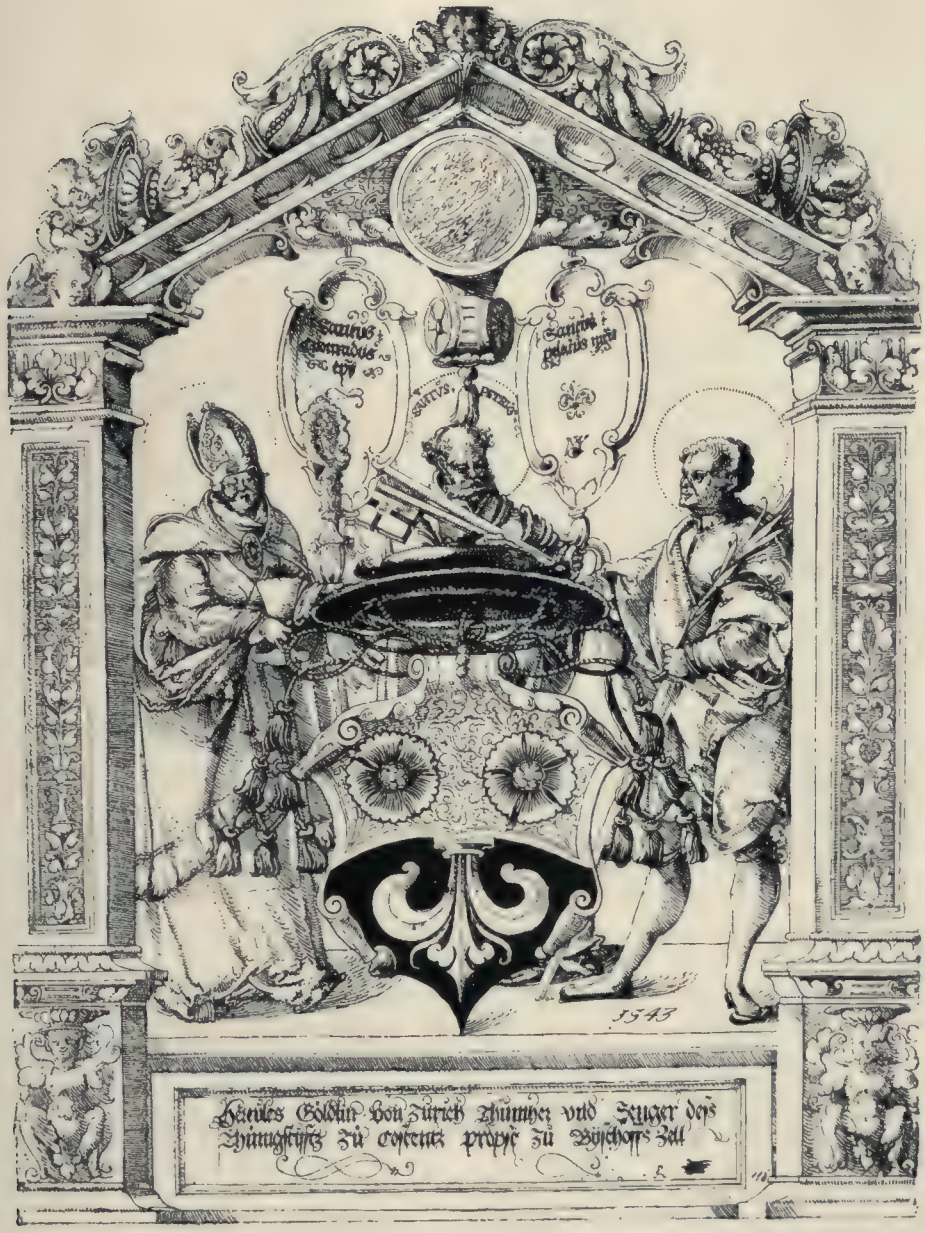
Von WILHELM BODE.

In neuer Bearbeitung von ERNST KÜHNEL.

160 Seiten mit 1 farbigen Tafel und 90 Abbildungen.
In Büttenband Mark 5.—, in Halbleder Mark 6.—.

Das Bodesche Buch ist bis heute eigentlich die einzige wissenschaftlich brauchbare Monographie über die Blütezeit der Knüpfteppichkunst geblieben, denn die gesamte andere Literatur über Orientteppiche behandelt ausnahmslos die späteren Erzeugnisse der Industrie.

Eine gründliche Umgestaltung hat sich bei dieser neuen Auflage, abgesehen von der Berücksichtigung neuer Forschungsergebnisse, insofern vollzogen, als der Handbuchcharakter durch eine übersichtliche Gruppierung des Stoffes in einzelne Kapitel nachdrücklicher betont und damit die Brauchbarkeit auch für Nachschlagezwecke erhöht wurde. Das Illustrationsmaterial wurde zum Teil erneuert und durch Abbildungen wichtiger, inzwischen bekannt gewordener Stücke bereichert. In dieser neuen Gestalt dürfte demnach das Bodesche Teppichbuch seiner Aufgabe in demselben Maße wie vor zehn Jahren bei seinem ersten Erscheinen gerecht geworden sein.



Scheibenriß mit dem Wappen des Domherrn Herkules Göldlin zu Konstanz. 1543
Aus Ganz, Der Meister von Meßkirch, neue Forschungen

Abb. 1. Die Proklamation. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim)

Abb. 2. Der Unterricht I. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim)

Zu: V. CURT HABICHT, DIE GOBELINS IM RITTERSAALE DES DOMS ZU HILDESHEIM

Abb. 3. Die Krönung. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim)

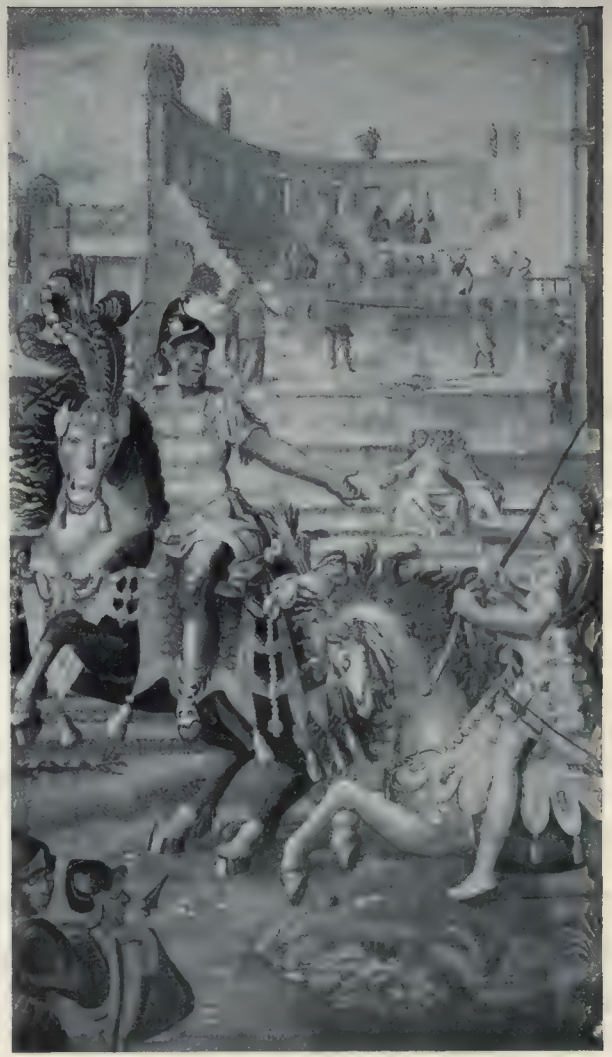


Abb. 4. Der Reitunterricht. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim)

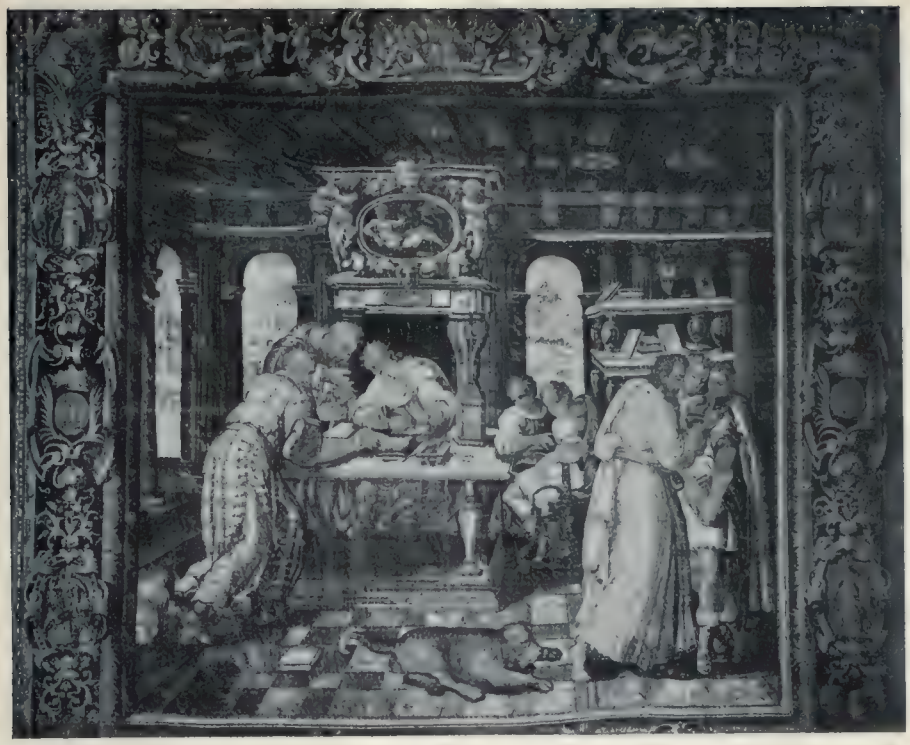


Abb. 5. Der Unterricht II. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim)

Abb. 6. Die Botschaft. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim)

Zu: V. CURT HABICHT, DIE GOBELINS IM RITTERSAALE DES DOMS ZU HILDESHEIM

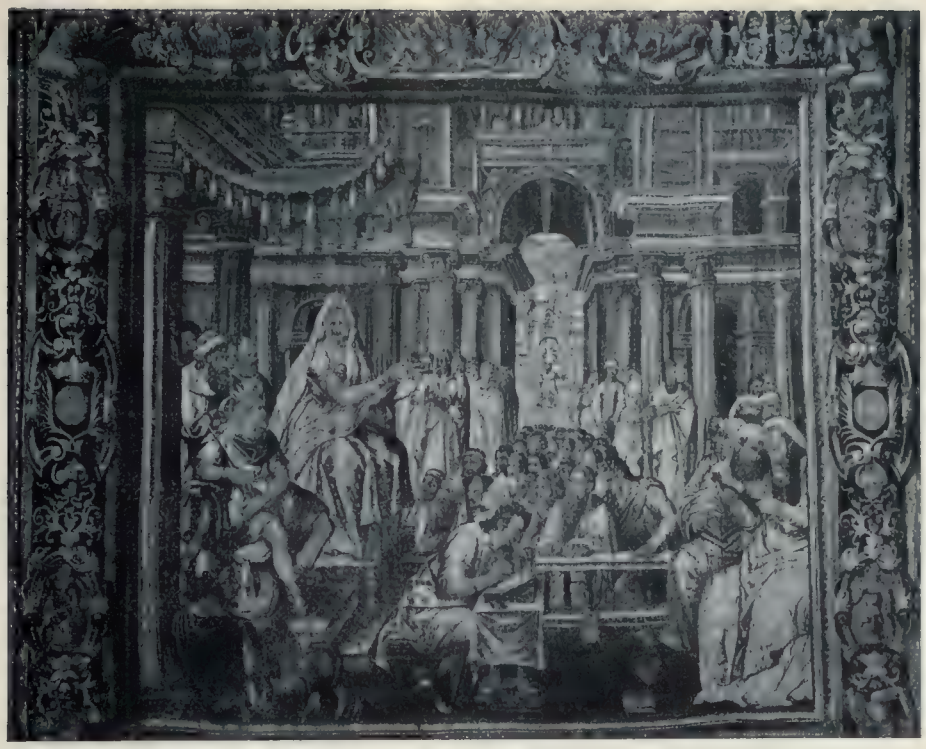


Abb. 7. Die Rechtsprechung. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim)

Abb. 8. Der Konsul. (Gobelin im Rittersaale des Domes zu Hildesheim).

Zu: V. CURT HABICHT, DIE GOBELINS IM RITTERSAALE DES DOMS ZU HILDESHEIM

Abb. 1. J. B. André Gautier: Dem Dauphin wird das Bildnis Marie Antoinettes gezeigt (Nr. 57)

Abb. 2. J. B. André Gautier: Mildtätigkeit Marie Antoinettes (Nr. 58)

Abb. 3. J. B. André Gautier: Der holländische Magister, nach Ochterveld (Nr. 59)

Zu: HANS WOLFGANG SINGER, DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

Abb. 4. J. B. André Gautier: Friedrich d. Gr. (Nr. 75)

Abb. 5. J. B. André Gautier: Louis Auguste Dauphin (Nr. 84)

Zu: HANS WOLFGANG SINGER, DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

DIE GRABPLATTE DER HERZOGIN SOPHIE V. MECKLENBURG IN WISMAR EIN BEITRAG ZU PETER VISCHER

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Von HUBERT STIERLING

Die Platte der Herzogin Sophie von Mecklenburg ist in der Vischerliteratur fast unbekannt geblieben. F. Crull hat sie erstmalig behandelt und abgebildet in der Zeitschrift für Christliche Kunst 1888; er schrieb sie jedoch unbedenklich dem Thile Bruith oder Bruick zu, dessen Name in den ersten Buchstaben der Inschrift (N) ganz klein eingraviert ist. An Vischer denkt er überhaupt nicht. Ihm folgt Friedrich Schlie im Mecklenburger Inventar 1897. Anderer Meinung war dann Georg Dehio, der im Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler das Mittelstück mit der Figur der Toten der Vischerwerkstatt als „eine der besten Arbeiten" zuschreiben möchte. Für Thile Bruith will er nur den Rahmen in Anspruch nehmen. (Im übrigen gibt er den Namen der Herzogin irrig als Sidonie statt Sophie an.) Mehrere Jahre später kam er dann im Repertorium für Kunstwissenschaft 1910 in dem Aufsatze „Über einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts" ebenso kurz auf die Platte zurück. Er sagt dort, daß die Formauffassung, die Art der Modellierung und das Granatmuster des Grundes ihn lebhaft an Peter Vischer erinnert hätten. Jedoch will er ihm auch hier nur das Mittelstück mit dem Bilde der Toten zuerkennen; der Rahmen dagegen gehöre dem Thile Bruith, der ein lokaler Gießer gewöhnlichen Schlages gewesen sei. Gegen diese Auffassung wendete sich dann Felix Dettloff im Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab 1915, S. 84, indem er meint, daß die Dehiosche Teilung eine zu leichte Lösung der Frage darstelle. Er sagt dieses aus dem sehr berechtigten Gefühl heraus, daß es unerlaubt sei, bei allen Gußwerken der Zeit um 1500 den Genius Peter Vischers anzurufen. So berechtigt nun ein derartiger Zweifel den immer aufs neue ins Kraut schießenden Vischerzuweisungen gegenüber ist, so glaube ich trotzdem, daß hier der scharfe Blick Dehios einmal wieder das Richtige getroffen hat. Nur ist die Frage noch ein wenig komplizierter als er es angenommen hat, denn die Scheidung der beiden Künstlerhände kann nur bedingt so getroffen werden, daß dem einen die Figur, dem andern der Rahmen zugewiesen wird.

Bei genauer Besichtigung des Originals erkennt man nämlich, daß etwa die untersten 5 cm vom Gewande der Herzogin mit dem unteren Stück des Rahmens gleichzeitig gegossen sind. Noch in der Abbildung ist es sichtbar, daß eine Gußfuge hier wagerecht durch den Saum des Gewandes läuft, welche sich alsdann nach der Hohlkehle des Rahmens hinzieht, hier schräg auf die Eckornamente zuläuft, jedoch vorher wieder wagerecht abbiegt, indem sie die letzten Buchstaben der aufsteigenden Inschriften durchschneidet. Es ist damit also klar gesagt, daß der Rahmen nicht etwa zu anderer Zeit und an anderem Orte gegossen sein könne, denn der unterste Rand des Gewandes nimmt die oberen Faltenzüge so vollkommen auf, zeigt auch im Metall nicht nur das gleiche Material, sondern auch die gleichen Gußnarben, wie es nur geschehen kann, wenn Figur und Rahmen in derselben Werkstatt zur selben Zeit gegossen worden sind. Trotzdem aber ist der Rahmen, welcher in vier Stücken gegossen ist, in jeder Beziehung wesentlich schlechter als die Figur. Außerdem zeigt sich in ihm verschiedenes, das nicht der Vischerschen Art entspricht. Zuerst ist es die größere Zahl der eingestreuten

Wappen, die hier ins Auge fällt. Vischer beschränkt sich immer nur auf vier Eckwappen, hier dagegen sind es zehn. Außerdem sind diese zehn Wappentiere so ungelenk in allen ihren Bewegungen, daß sie nicht nur hier von der wunderbaren Feinheit der Hauptfigur denkbar scharf abweichen, sondern auch von allen übrigen Vischerwappentieren, in deren Darstellung sich die Werkstatt nach jahrelangen Bemühungen eine überaus sichere, charaktervolle Hand erworben hatte. Ungewöhnlich ist auch die Zweizeiligkeit der Umschrift, wenngleich sie einige ganz wenige Male bei Vischer vorkommt, nämlich bei der Herzogin Sidonie in Meißen (gest. 1510), bei Albrecht dem Beherzten ebenda (gest. 1500), und bei dem Römhilder Doppelgrabmal. Jedoch ist die Inschrift bei der Herzogin Sophie durchaus nicht von der Sorgfalt, die sonst in der Vischerhütte angewendet wurde. Man merkt das vor allem daran, daß die Buchstaben nicht so peinlich die gleiche Richtung innehalten, wodurch die Inschriften bei den beglaubigten Werken stets zum Schmuck der Platte wesentlich beitragen. Und endlich haben wir es hier mit der einzigen niederdeutschen Inschrift zu tun, worauf ich gleich zurückkomme.

So ergeben sich aus dem Charakter der Inschrift in der Tat gewisse Differenzen, die wohl daran glauben lassen, daß der gesamte Schriftrand mit Wappen und Buchstaben zwar in Vischers Hütte gleichzeitig mit gegossen sei, jedoch von anderer Hand und zwar wohl von dem Thile Bruith, der seinen Namen in etwa 3 cm Größe ganz bescheiden in den ersten Buchstaben eingraviert hat. Auch sonst scheint es ein paar Kleinigkeiten zu geben, die auf diese zweite Hand hinweisen. Es ist durchaus gegen die Vischersche Gewohnheit, daß der Fußboden hier nicht gemustert ist, denn der perspektivische Eindruck leidet sichtlich darunter. Wenn man die große Gruppe der schlafenden Frauen durchgeht, so findet man nicht eine einzige, die auf unbearbeitetem Boden steht. Der kleine Kunstgriff der Musterung war so beliebt, daß er auch von anderen Hütten dieses Jahrhunderts — etwa den Hilgers in Freiberg — angewendet wurde. Ungewöhnlich ist ferner die Art der Aufhängung des Teppichs, der hier in ziemlich grober Weise an zwei Ringen befestigt ist, während sonst ein sorgfältiges Schnürwerk stets Anwendung gefunden hat, meist sogar in solcher Weise, daß man unmittelbar die technische Liebe und Sorgfalt spürt, mit der es gebildet ist; noch auffälliger sind die Fransen am unteren Ende, die auf der einen Seite in grober paralleler Richtung gegeben sind, während auf der anderen Seite eine andere Hand sich bemüht hat, den leichten Eindruck des unregelmäßig fallenden Bandwerkes wiederzugeben. Auch in das Kopfkissen sind Muster graviert, die nicht die gewöhnlichen sind.

Alle diese Ausstellungen betreffen Akzessorien, nicht die Figur selber. Es sind Kleinigkeiten, oft Kleinlichkeiten. Die Figur der Herzogin selber ist von ihr unberührt und steht in einer Großartigkeit vor uns, die vielleicht um so wirkungsvoller ist, je mehr sie in Gegensatz zum oben Gesagten tritt. Der Eindruck der Figur ist von ungewöhnlicher Ruhe und Feierlichkeit. Die leichte Verschiebung beider Hände nach rechts ist ein Gedanke, der mit genialer Einfachheit Bewegung in das ruhige Standmotiv bringt. Wundervoll ist dabei die ungemein weiche Art, in der der linke Oberarm durch das Gewand hindurch tritt. Der Eindruck leichter Bewegtheit wird auch durch die verschiedene Art der Gewandbehandlung auf beiden Körperhälften hervorgerufen, indem die ruhigen senkrechten Züge der rechten Hälfte in bewußten Gegensatz zu den unruhigen, prachtvoll bis ins einzelne durchmodellierten Falten der linken Körperhälfte treten. Zu Füßen der Herzogin staut sich das Kleid in einem leichten Wellengekräusel, das durch den Kontrast zu den breiten, weichen Wogen oberhalb um so fühlbarer wird. Dehio hat vollkommen

recht, wenn er von einem Werk „durchaus ersten Ranges“ spricht und hervorhebt, daß Bewegung und Massenkontraste von ungewöhnlicher Feinheit sind. Unter solchen Umständen dürfte es vielleicht gerechtfertigt sein, das große Mittelstück der Platte mit der Figur der Entschlafenen Vischer selber zuzuschreiben. Gerade wer sich eingehender mit der Gießkunst um 1500 beschäftigt hat, der darf ruhigen Blutes die Behauptung wagen, daß es zu jener Zeit in Deutschland überhaupt keine Hütte gab, die etwas derartig Hervorragendes zu schaffen imstande war. Die Figur ist wohl aus Vischers eigenen Händen hervorgegangen, aber schon am Teppich macht sich die Mitarbeit einer weit weniger geschickten Hand geltend. Es ist immer ein verfängliches Unternehmen, an einem Werke zwei Hände unterscheiden zu wollen, hier, glaube ich, ist es gerechtfertigt. Damit hätten wir dann den bemerkenswerten Fall, daß ein niederdeutscher Geselle an der Grabplatte einer niederdeutschen Fürstin, die auch aus niederdeutschem Blute entsprossen war, kräftig mitgearbeitet hat.

Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Prof. Borchling in Hamburg, einem der besten Kenner des Niederdeutschen, enthält nun die Umschrift[1]) eigentlich gar keine auffallenden dialektischen Eigentümlichkeiten; sie ist vielmehr ein typisches Beispiel der ausgebildeten mittelniederdeutschen Schriftsprache. Das einzige, was für die Zeit um 1504 bei einer Inschrift in Wismar auffällt, ist das o in gheborn und Pomeren, man sollte in beiden Fällen ein a erwarten. Die Wismarschen Bürgersprachen haben schon 1427 kalen, taghen (= Kohlen, gezogen). Das o ist hier wohl hochdeutscher Einfluß.

Wesentlich mehr verrät dagegen der Name des Künstlers. Zwar ist es schwer zu sagen, ob man briuth, briuck oder bruith, bruick lesen soll. Crull und Techen (nach briefl. Mitteil.) haben sich für bruick entschieden; Schlie las briut und gab eine Abbildung des N, in welches der Name eingraviert ist, jedoch ist das Klischee belanglos, da es auf einer Zeichnung beruht. Auf alle Fälle ist ein ui oder iu vorhanden und beides ist eine Schreibung, die bestimmt nicht mecklenburgisch ist! Sie beschränkt sich vielmehr auf den niederdeutschen Westen und wird im westfriesischen und westniederdeutschen als lang ü oder im westfälischen und niederländischen als lang u gelesen. Wir haben also die Wahl, den Namen als Brühk oder als Bruhk zu sprechen. Unser Gießer stammt demnach aus einer Gegend, die von alters für kunstvolle Güsse berühmt war! Nach weiterer Mitteilung von Techen ist über diesen Künstler aber nichts näheres bekannt geworden.

Dagegen gibt es eine alte, nahezu gleichzeitige Nachricht über Grab und Platte in den Chroniken des Klosters Ribnitz vom Jahre 1522, aus der aber nichts Kunstgeschichtliches hervorgeht. Es heißt dort zum Schluß: „Darvp licht eyn gaten missinges sten mit enem groten schonen bylde, na er (nach ihr) gebildet, myt eren wapen.“ In Schröder, Kurze Beschreibung der Stadt und Herrschaft Wismar, 1743, S. 241 heißt es nur „von deren Grabe noch etwas übrig“ (Mitteilung von Techen).

Endlich noch ein Wort über den Erhaltungszustand. Er ist gut und schlecht zugleich, denn der Schriftrand und die Figur sind einwandfrei erhalten; nur die Nasenspitze ist weggetreten, obwohl die Figur in einer handbreiten Vertiefung liegt.

(1) „Na cristi vnses heren ghebort Veftēīhūdert vnd Im verdē jare am fridaghe na misericordias dn̄i Is de durchluchtige hochgheborn vorstin̄e frawe Sophia gheborn van stetti vnd pomeren etc. Hertogyne to mekeleborch Vorstine to wēdē Grevine to Swerin, Rostock vnd Stargarde etc. Der lande frawe verstorven Der zelen god gnedich vnd barmhertich sy.“

Dagegen ist mehreres verloren gegangen, was für die Wirkung des Gesamteindrucks von allerhöchster Bedeutung ist. Crull schreibt, daß noch 1850 etwa ein gut ein Fuß breites Fragment einer scharf gewundenen Säule in Schulterhöhe vorhanden war; er glaubt, daß zu Häupten der Figur ein Baldachin gewesen sei. Durch freundliche Mitteilung Techens ist mir nun eine Bleistiftzeichnung des Architekten Heinrich Thormann von 1840 oder 41 bekannt geworden, welche sich heutigen Tages in Großherzoglichem Besitz in Schwerin befindet[1]). Hier sieht man nun deutlich die oben genannte Säule, deren gotisch profilierter Fuß eben unterhalb der Teppichstange ansetzt, unmittelbar neben dem Haltering. Die Säule ist tauartig gedreht; ihr Kapitäl liegt in Scheitelhöhe, wenn man von der Haube absieht. Was dieser Säulenschaft getragen hat, ist nicht möglich zu sagen. Vielleicht war es eine Art Baldachin; dieser hat anscheinend auch die Durchschleifung der oberen Kissenquasten nötig gemacht und ferner die Wegstemmung der oberen Ecken des Brokat-Teppichs und der Stange, an welcher er hängt. Da sich nun aber auch an der Fußplatte der Herzogin (welche einfach schräge ist, im Gegensatz zu den Hohlkehlen der drei übrigen Seiten) vergossene Löcher finden, so möchte man mutmaßen, daß dieser „Baldachin" auf zwei seitlichen Stützen geruht habe, wie wir es von verschiedenen Platten dieser Hütte her kennen. Jedoch läßt die erhaltene Säule für diese Vermutung wenig Raum, da sie durchaus ein selbständiges Stück vorstellt, welches keinerlei Verlängerung nach unten zuläßt. Einige runde Nietlöcher unterhalb der Hände deuten darauf hin, daß die Fürstin ehemals einen Rosenkranz hielt.

* * *

Die Anerkennung scheint diesem unvergleichlich schönen Denkmal nicht gefehlt zu haben, denn als im Jahre 1524 die Herzogin Helena zu Mecklenburg aus dem Leben schied, da wandte man sich wiederum an die Vischersche Hütte, die dieses Mal ein Bronze-Epitaph in den Schweriner Dom lieferte. Diesmal eine heraldische Platte, die wieder innerhalb ihrer Gruppe ihresgleichen suchen darf. Die Inschrift wurde aber hochdeutsch abgefaßt, so daß wir keinen Anlaß haben, auf einen niederdeutschen Mitarbeiter zu schließen.

(1) Für die gütige Herleihung bin ich Herrn Direktor Josephi zu lebhaftem Dank verbunden; leider war die Zeichnung für eine Reproduktion nicht geeignet.

DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

MIT OEUVRE-VERZEICHNISSEN DER FAMILIE GAUTIER-DAGOTY, J. ROBERTS, J. LADMIRALS UND C. LASINIOS

Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln (Fortsetzung.) Von HANS WOLFGANG SINGER

ARNAULD ÉLOI GAUTIER-DAGOTY

Arnauld Éloi Gautier war der zweite Sohn des Jaques Fabien. Das besagt das Titelblatt des einzigen sicher von ihm herrührenden Werks, was auf uns gekommen ist. Nach Bellier-Auvray wäre er 1791 in Paris gestorben. Reichlich seltsam ist es, nicht nur daß er seine ganze künstlerische Tätigkeit mit diesem einen Werk beschlossen haben sollte, sondern auch daß dessen Platten technisch eigentlich den anderen Arbeiten der Gautiers kaum nachstehen. Ich habe nun bislang weder in der Literatur noch in den Kabinetten einen anderen Hinweis auf sein Leben oder auf Werke von ihm finden können.

Auf Grund der Bezeichnungen auf den einzelnen Blättern, wage ich es, trotz des anders lautenden Titels, ihm die „Fleurs idéalle" zuzuschreiben, sowie die „Noeuds" unter seinen Namen einzuordnen, da vier von deren Blättern unbezeichnet sind, und alle ganz genau in der Technik usw. mit den „Fleurs idéalle" übereinstimmen.

1—15 Cours Complet / D'Anatomie, / Peint Et Gravé En Couleurs Naturelles / Par M. A. É. Gautier D'Agoty, second fils; / Et Expliqué / Par M. Jadelot, / Professeur d'Anatomie de la Faculté de Médecine de Nancy, & de l'Académie de Sciences / & Belles-Lettres de la même Ville. / — / Le prix de cette premiere partie est de 90 livres. / — /※/ A Nancy, / Chez Jean-Baptiste-Hyacinthe Leclerc Imprimeur-Libraire. / Et se vend, /

Chez { Christophe, demeurant Ville-Vieille, qui est chargé de la correspondance & du depôt principal. / Babin, Libraire en la Ville-Neuve. / Jean-Baptiste-Hyacinthe Leclerc. /

a Paris, / a Lyon, / a Besançon, / a Strasbourg, / a Metz, chez { Marchand, rue Croix-des petits-Champs, au coin de la rue de la Vrilliere. / Jean-Marie Bruyset / Fantet, / Koenig, / Marchal, } Libraires /

= / Avec Approbation Et Privilege Du Roy. / — / M.DCC.LXXIII.

Nancy: fol.: 1773 Vier unnumerierte Seiten, dann SS. 1—(26) und 15 Tafeln

Die Tafeln sind in vier Farben geschabt, rd. 540 : 390 groß, und alle mit „Plan I"—„XV" oben, l. (nur XV. oben r.) numeriert. Das W. der Tafeln ist „N. Krantz / De Vraichamp" und großes Fleur-de-lys. Sie sind unten, außer Tafel XV bezeichnet und zwar alle l. außer Tafel II, auf der die Bezeichnung unten r. anfängt.

1 Plan. I Nackter Apollo, im allgemeinen sich an den Apollo von Belvedere anlehnend. Er stützt die R. auf den Köcher und die L. auf den Bogen.
Bez. „Girardet pinx. A. E. Gautier D'agoty Second fils sculp. avec privilege du Roy."

2 Plan. II Venus: sie steht nach r. und hält den Erisapfel in ihrer L.
Bez. „Girardet pinx. A. E. Gautier D'agoty Sculp. C. P. R. / Secon fils."

3 Plan. III Muskelmann von vorn, die R. erhoben. Die obere Muskelschicht
Bez. „A. E. Gautier-Dagoty. Pinxit. et Sculp. cum Priv. Regis"

4 Plan. IV Wie d. Vorige: Die zweite Muskelschicht
Bez. „A. E. Gautier-Dagoty pin. et Scul. Cum. priv. Regis“

5 Plan. V Wie d. Vorige: die dritte Muskelschicht
Bez. „A. E. G. D. pin. et scul. Cum P. R.“

6 Plan. VI Wie d. Vorige: die unterste, letzte Muskelschicht
Bez. „A. E. G. D. pin. et Scul. Cum Priv. R.“

7 Plan. VII Muskelmann vom Rücken gesehen. Die obere Muskelschicht
Bez. „A. E. Gautier Dagoty Pinxit. et Sculp. Cum. Priv.“

8 Plan. VIII Wie d. Vorige: die zweite Muskelschicht
„Bez. A. E. Gautier Dagoty pin. et Sculp. Cum priv.“

9 Plan. IX Wie d. Vorige, mit Keule in der R.: die dritte Muskelschicht
Bez. „A. E. Gautier Dagoty pinxit Cum Priv. L. Gautier-Dagoty. Sculp.“

10 Plan. X Wie d. Vorige (ohne Keule): die unterste, letzte Muskelschicht.
Bez. „A. E. Gautier-Dagoty fils. pinx. et Sculp. Cum Priv. Regis“

11 Plan. XI Vier Köpfe usw. Die Muskeln des Gesichts.
Bez. „peinte et gravée en Couleure par A. E. Gautier Dagoty fils. avec Priv. a Nancy“

12 Plan. XII Drei Köpfe usw. Kopf und Zungenmuskeln, usw.
Bez. „AE. G. D. 2me fils. pin. et Sculp. avec pri. R.“

13 Plan. XIII Fünf Hände
Bez. „Peint et Grave, en Couleur par A. E. Gautier Dagoty: fils. avec privilege“

14 Plan. XIV Sechs Füße
Bez. „A. E. Gautier Dagoty 2me fils pinx. et Sculp. Cum privil. Regis“

15 Plan. XV Rumpf (gegen unten nur Skelett): die Muskeln des Zwerchfells usw.
Bez. „A. E. Gautier Dagoty fils pinx. et Scul. cum priv. Regis“ (so angeblich in Boston, gewöhnlich kommen unbez. Drucke dieser Tafel vor).

Charlant S. 110 Lebl. 1

Verst. Oppermann (Berlin, Amsler & Ruthardt, 15. Mai 1882 Nr. 3854 um 20 Mk.!); Verst. Halle (München, 13 Nov. 1900 Nr. 328, etwas beschädigt, um 98 Mk.); Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, Juni 1902 Nr. 455 um 205 Mk.); Jos. Baer (Frkft a/M. am 1. Nov. 1904 um 150 Mk. ausgeboten); Kat. Halle-München 34 (Nr. 40 um 175 Mk., dann im Kat. Halle-München 41 Nr. 95 ebenso, dann in Verst. Halle, München 15. Juni 1909 Nr. 405 um 80 Mk.); L. Rosenthal (München, 4. XI. 1909 um 200 Mk. ausgeboten)

Berlin: Boston, Smlg. Marrs (W. = N. Krantz / De Vraichamps und großes Fleur de lys): Dresden (W. = ebenso, 1899 von K. W. Hiersemann in Leipzig um 81 Mk. erworben); London, Brit. Mus. Library

Der Apoll und die Venus kommen öfters als Einzelblätter vor, da sie keine eigentlich anatomische Darstellungen im gewöhnlichen Sinne sind; so z. B.

Obach & Co. (London, 1903, „Apollo“); Verst. Gutekunst (Stuttgart, Mai 1905 Nr. 555, die „Venus“ um 120 Mk. an Rosenthal); Jacob Levi (Wiesbaden 7. XII. 1903 bot um 1000 Mk. beide nebst einem schwarzen Druck vor (ohne!) der Schrift von der „Venus“ aus: die beiden farbigen Drucke geringwertig; alle drei mit dem schon angegebenen W.)

16—21 Fleurs Idéalle / Inventée Et Dessinée / Par / Jean Pillement, / Premier Peintre du Roy de Pologne, et / Gravée par Edouard Dagoty / Se Vend / A Paris Chez Levier, Marchand / d'Estampes, / Rue St / André des Arcs vis à vis / l'Hotel de Chateau Vieux / 1770.

Die Folge besteht aus sechs, nicht numerierten Blatt, einschließlich des Titels. Die Bezeichnungen gleichen völlig denen des Arnauld Eloi (mit dem merkwürdigen E, das wie ein Monogramm aus ALE aussieht, im Jadelotwerk. Den Namen auf dem Titelblatt halte ich für ein Versehen des Schriftenstechers oder für eine absichtliche Täuschung, da Edouards Name gewiß eine bessere Reklame vorstellte.

Es sind Radierungen mit Roulette-Arbeit von je einer schwarzen und einer roten Platte: Pl. rd. 243 : 162

(1) Titel wie oben angegeben, zwischen zwei Blumenzweigen die sich zu einem Oval zusammenschließen.
Bez. unten r. „EL. Gautier Dagoty“ in Rot.

(2) Ein Zweig der oben und unten nach r. neigt. Unten l. fünf, r. drei maulbeerartige Gebilde.
Bez. unten r. „EL. Gautier Dagoty“ in Schwarz.

(3) An einem Sförmig gewundenen Zweig sitzen oben zwei schmetterlingsähnliche Blumen, unten l. vier Austern-ähnliche und r. drei Rispen.
Bez. unten r. „EL. Gautier Dagoty“ in Schwarz.

(4) Ein sich oben teilender und nach r. geneigter Zweig, trägt u. and. unten l. eine, r. zwei Gebilde die wie japanische Regenschirme aussehen.
Nicht bez.

(5) Ein mehrfach gewundener Zweig trägt u. and. oben drei rosenartige Blumen.
Bez. unten l. „EL. Gautier Dagoty“ in Schwarz.

(6) Ein Zweig mit vielen Ausläufern trägt u. and. unten zwei große, schotenartige Gebilde.
Bez. unten l. d. M. „EL. Gautier Dagoty“

Braunschweig (aus der Smlg. Vasel Kat. Nr. 2588 der es von Franz Meyer, Dresden erworben hatte: W. = „FIN“ u. „AUVERGNE“); Dresden (1903 um 30,40 Mk. von Rosenthal, München gekauft); London, Victoria u. Albert Mus. (einfarbiges Exemplar)

22—27 Cahier De Six Noeuds De Rubans. / Ornee de Fleurs, et Gravée en maniere de deux / Crayons, par Inventée, et Dessinée, par Jean Pillement. / Premiere Peintre du Roy de Pologne. / Se Vendent / Chez Leviez, Rüe St. Andre des Arts, vis-a-vis l'Hotel de / Chateaux Vieux a Paris. — /. 1770.

Auf dem Titel fehlt die Angabe des Stechers. Die Folge ist ganz genaues Gegenstück zu den „Fleurs idéalle“, indem sie ebenfalls sechs Blatt in Kreidemanier mit Roulette, Radiert in Zweifarben-(zweiplatten)druck bietet, mit völlig entsprechender Zeichnung. Ich schreibe sie also dem Arnauld Eloi zu bis auf die zwei Blatt die „Louis Dagoty“ bezeichnet sind. Die Platten sind nicht numeriert. Die Blumen und Früchte sind immer rot, die Stengel immer, die Blätter meistens schwarz gedruckt.

(1) Titel, gestochen, wie angegeben, in einem viereckigen Rahmen von doppelten E.-L., in den die Schleife des „ruban“ hineinreicht.
Nicht bez.

(2) Um vier, sich nach r. neigende Blumenstengel, schlängelt sich das Band mit vier Schleifen.
Nicht bezeichnet.

(3) In der Mitte oben zeigt das Band eine große, rosettenartige Schleife und geht dann unten in Sform aus.
Bez. unten r. „Louis dagoty“

(4) Von den drei Stengeln ist der mittlere und jener r. mit dem Band umwunden, das oben in je einer Schleife endet.
Nicht bezeichnet.

(5) Der Zweig neigt sich oben und unten nach r. und r. hängt das Band mit zwei Schleifen herab.
Nicht bezeichnet.

6) Das Band hängt mehrfach an einem oben nach r. gehenden Zweig, der noch höher sieben maulbeerartige Früchte trägt.
Bez. unten r. „Louis dagoty“

Boston, Smlg. Marrs (nur fünf Blatt ohne den Titel): Braunschweig (aus der Smlg. Vasel Kat. Nr. 2589, schöne Drucke von Franz Meyer, Dresden erworben; W. = „FIN“ & AVVERGNE“)

EDOUARD GAUTIER-DAGOTY

Edouard Gautier-Dagoty ist auf einem mir bekannten Blatt handschriftlich als der zweite Sohn bezeichnet: er war aber der dritte, — wenn überhaupt ein Sohn und nicht ein Neffe des alten Jacques. Die Plätze des ersten, zweiten, vierten und fünften Sohnes sind nach gedruckten Angaben auf Titelblättern usw. von Jean Baptiste André, Arnauld Éloi, Charles Louis und Fabien besetzt.

Nach der gestochenen Schrift auf seinem Bildnis von C. Lasinio, war Edouard 1745 zu Paris geboren und am 8. Mai 1783 zu Florenz gestorben. Diese Angabe seines Schülers und intimen Freundes ist so bestimmt, daß ihr unbedingt Glauben zu schenken ist, gegenüber einigen späteren italienischen Lexikographen die eine runde Zahl und Mailand als Todesort angeben.

Er soll voller Verdruß Frankreich verlassen und sich nach Florenz begeben haben, wo er aber auch auf keinen grünen Zweig gelangte.

In Paris schuf er in Farbendruck eine Sammlung von großen Wiedergaben nach Originalen der Galerie Orléans. Mit gestochenen Nummern sind mir bekannt: 1. Liegende Venus nach „T. Vecelli", 5. Tod des Hl. Franziskus nach „Van Dijck" und 10. Venus mit der Muschel nach „T. Vecelli". Gestochene Inschriften usw. weisen ferner, Jo und Jupiter, Der Bogenschnitzer, Bethsabée, Leda und Alexander und sein Arzt Philippos dieser Sammlung zu. Nr. 1 trägt eine französische gestochene Inschrift und die Jahreszahl 1780! Bellier-Auvray behaupten, daß die erste Lieferung 12 Blatt enthielt, 1780 erschien und die einzige blieb. Gori (X. 115) meint das ganze Werk hat 50 Blatt umfassen, und 900 lire kosten sollen, bei einem Einzelpreis von 8 lire für das Blatt. Hat er die ganze Reihe erst 1780 und später geschaffen, ist darauf nach Italien gelangt und alsbald verstorben? Die Bethsabée nach Bounieu hat er mit nach Italien gebracht, denn auf einem Druck steht handschriftlich, daß Labrelis ihn gedruckt habe.

Sicher in Italien entstanden sind: die Madonna della Seggiola und die Verschwörung Catilinas.

1 Joseph und Putiphara nach dem Gemälde von Alessandro Tuschi, jetzt in England

Sie sitzt fast entblößt l. auf einem Lager und zerrt mit ihrer L. Josephs Mantel, mit ihrer R. seinen Rock und Hemd so daß sie seine Brust entblößt. Er eilt nach r. Die Figuren sind bis unterhalb der Knie sichtbar. Putiphara trägt eine Kette von 14 Perlen im Haar und Perlenohrringe. Der Hintergrund ist neutral grün, mit blauem Vorhang l.: das Ganze sitzt in einer Steinumrahmung.

Nicht bezeichnet (?)

Von (mindestens) vier geschabten Farbenplatten: Pl. und B. 490 (?) : 593 (?)

Das Original erwarb der Herzog von Bridgewater auf der Londoner Orléans Verst. um £ 200 (s. Waagen).

Delaborde S 386 Lebl. 2

Verst. Halle (München, 25 Apr. 1911 Nr. 338 um 150 Mk., guter Druck, aber stark beschädigt, nur wenig bemalt, nicht streng nach der Theorie gedruckt; zuvor in Verst. Halle, 15. Juni 1909 Nr. 397 um 150 Mk.; zuvor in der Verst. Halle vom 29 Nov. 1904 Nr. 526 um 225 Mk. zurückgekauft; zuvor in der Verst. Halle vom 3. Juli 1902 Nr. 119 zurückgekauft); Verst. Theobald (Stuttgart, Gutekunst 12 Mai 1910 Nr. 180, gut ausgebessert, vielfach aber gut bemalt, um Mk. 47 an L. Rosenthal in München)

Paris (bemalt und verschnitten): Wien, Albertina

2 Bathseba im Bad nach dem Gemälde von M. H. Bounieu, einst in der Gal. d'Orléans.

Sie sitzt, von vorn gesehen, den r. Fuß ganz, den l. teilweise im Wasser, fast nackt nach r. gewandt und blickt nach l. rückwärts, wo David auf dem Altan seines Schlosses sie beobachtet. Eine alte Dienerin r. sucht sie mit einem großen Laken zu verhüllen. Im Hintergrund r. sieht man Bäume, über dem Schloß l. bewölkten Himmel. Gegenstück zum badenden Mädchen Nr. 15

Nicht bezeichnet:

Von vier (?) geschabten Farbenplatten: B. 602 : 494

Delaborde, S. 386; Lebl. 1;

Das Original fand im „Salon" nicht Aufnahme, weil „zu nackt": der Herzog von Chartres kaufte es. G. P. Benoît hat es auch gestochen.

Farbendruck Ausst. Leipzig 1902 (Nr. 166 Das Dresdener Exemplar)

Verst. Durazzo (Gutekunst, Stuttgart, 19 Nov. 1872 Nr. 2638e unter Leblon): Verst. Hotel Drouot (Paris. 21. Dec. 1904 um 105 fcs.); L. Bihn (Paris, 1906, guter Druck, W. = Vogelhaus und „Fin de Tamizier Auvergne 1742 um 360 fcs.); Verst. Halle (München, 25 Apr. 1911 Nr. 337 um 200 Mk.; zuvor Verst. Halle, 15. Juni 1909 Nr. 396, um 200 Mk., guter Druck aber verschnitten auf 553 : 459, rosig, W. = Vogelhaus; zuvor auf der Verst. Halle, München, 15. Dec. 1906); Verst. Theobald (Gutekunst, Stuttgart, 12 Mai 1910 Nr. 181, sehr schöner, sorgfältig ausgebesserter, geschmackvoll bemalter Druck, um 170 Mk. an Gutekunst); Verst. v. z. Mühlen (Amsler & Ruthardt,

Berlin, 25. Mai 1914 Nr. 1378, mäßiger, stark bemalter, ausgeschnitten und aufgezogener Druck; auf der Unterlage stand in vergilbter Tinte „Bogneù inv: e dip: esiste nel Palazzo d'Orleans in Parigi Betsabea Odoardo Dagoty incise. Labrelis imprē." um 80 Mk.)

Berlin (schöner, rosiger, 1898 erworbener Druck: W. = wie oben): Boston, Smlg. Marrs (W. = ein Adler); Breslau (Smlg. Toebe (um 160 Mk. auf der Verst. Dietze, Berlin bei Amsler & Ruthardt, 30. Jan. 1892 Nr. 339 erstanden); Dresden (sehr schöner Druck, W. = Adler, um 410 Mk. erworben auf der Verst. Halle, München, 11. Nov. 1901 Nr. 374); Paris: Wien (schöner Druck, auf der Rückseite in alter Tinte „La Bethzabé de Bounieu du palais Royale": W. = Fin de Tamizier Auvergne 1742")

3 Die Madonna della Seggiola nach dem Gemälde von R. Santi im Pal. Pitti (Nr. 151) zu Florenz.

Eine Beschreibung des bekannten Bildes ist überflüssig. Der Versuch, die Originalfärbung wiederzugeben, ist gemacht worden, aber viele Einzelheiten in der Zeichnung mußten vereinfacht, z. B. die Stoffmuster fortgelassen werden: sie sind auf vielen Drucken nachgemalt worden und das oft falsch.

Bez. auf dem Stuhl unten l. „peint par Raphael / gravée par Odouard / Dagoty — imprimee par Labrelis / Au Palais de Pitti / a Florence" und entlang des unteren Halbkreises der Bildfläche „Raffaelle d'Vrbino in. e dipinse esiste nel Reggio Pallazzo de Pitti in Firenze. LA MADONNA DELLA SEGIOLA Odoardo Dagoti del. e incise l'an. 1783. Labrelis impresse."

Von vier Farben-Schabkunstplatten; einige Stichelarbeit: Pl. (?) 498 : 498 B. 498 im Durchmesser

Delaborde S. 386; Lebl. 4

Versteig. Gutekunst (Stuttgart, 1901 Nr. 648; W. = GLC in Cartouche = M 510): Verst. Amsler & Ruthardt 67 (Berlin, Juni 1902 Nr. 455b, auf Leinwand gezogen, gut erhalten und nicht bemalt = M. 540): Lager L. Bihn (Paris, 1906, geringer, verschnittener Druck, W. = GORI LIVINI etc. = 100 fcs.); Verst. Amsler & Ruthardt 84 (Berlin, 26. Apr. 1910 Nr. 644 = M. 630); Verst. v. z. Mühlen (Amsler & Ruthardt in Berlin, 25. Mai 1910, Nr. 1377 bemalt und rund ausgeschnitten, aufgezogener, mittelguter Druck mit Schrift in Tinte im Unterrand = M. 150)

Berlin (Rund ausgeschnitten, kaum bemalt, W. = „Colle in Toscana"): Berlin (auf die Wirkung hin, also nicht nach dem System, gedruckt und ziemlich bemalt, viereckig erhalten, auf der Verst. Dietze bei Amsler & Ruthardt, Berlin Nr. 343 am 30 Jan. 1893 um 305 Mark erworben); Berlin, Smlg. Davidsohn (erworben auf der Verst. Theobald, Gutekunst in Stuttgart, 12. Mai 1910 Nr. 182, rund ausgeschnitten, schön bemalt, sonst guter Druck, W. = GLC in Cartouche, um M. 44); Dresden (Rückseite etwas beschädigt, auf der Verst. Gutekunst, Stuttgart Nr. 553 im Mai 1905 um 195 Mark erworben); Münster i. W., Smlg. Justizrat Diericks (schöner Druck); Paris (bemalt und mit handschriftlicher Bezeichnung auf dem Stuhlarm); Wien, Smlg. Mascha (auf Leinwand gezogen, auf der Verst. Gilhofer und Rauschburg, Wien Nr. 92 am 25. Apr. 1904 um 240 Kronen erworben)

4 Der Tod des Hl. Franziskus nach dem Gemälde von A. van Dijck, einst in der Orléans Gal. jetzt in ?

Der sterbende Heilige mit geschlossenen Augen und in brauner Kutte, sitzt auf einem Stein nach r., die L. auf einem Totenschädel ruhend. Zwei Engel stützen ihn: derjenige l. trägt ein rotes Gewand und Tränen rollen ihm über die Backen: derjenige r. deutet auf das Kruzifix, das er dem Heiligen vorhält.

Bez. l. auf dem Steinsitz „Nr. V: Galerie Roïale"

Von den vier geschabten Farbenplatten, mit Linien und roulettierter Arbeit: B. 590 : 494

I Die frühen Abdrücke, mit scharfer Zeichnungsplatte, diese schwarz eingerieben, tragen die Bezeichnung nicht.

II Spätere Abzüge sind malerisch verschwommen, mit braun eingeriebener Zeichnungsplatte, und der gestochenen Bezeichnung.

Delaborde S. 386; Lebl. 5;

Verst. Durazzo (Stuttgart, Gutekunst, 19. Nov. 1872 Nr. 2638b unter Leblon); Verst. Halle (München, 15. Dec. 1906, schwarzes Exemplar ohne Schrift, 597 : 497, etwas beschädigt; dann in Verst. Halle, München, 16. Juni 1909 Nr. 398 um 200 Mk., dann in Verst. Halle 25. Apr. 1911 Nr. 339 um 200 Mk.); Verst. Theobald (Stuttgart, 12. Mai 1910 Nr. 183 um 66 Mk. an L. Rosenthal, brauner Druck mit Schrift, ausgebessert und verrieben: auf der Rückseite steht mit Blei, „Erster früher Versuch auf ein und derselben Platte (sic!) mehrere Farben herzustellen": diesen Druck bot am 4. Mai 1900 Frau Artur, Berlin um 300 Mk. aus, und am 4. Dez. 1906 G. Heß, München um 600 Mk.)

Berlin (brauner Druck mit Schrift: 1898 erworben); Brüssel (mit Schrift); Dresden (schwarzer Druck ohne Schrift, um 171 Mk. auf der Verst. Angiolini, Stuttgart, Gutekunst, 9 Mai 1895 Nr. 971 erworben); Paris (ebenso: handschriftlich bezeichnet „No V / Gallerie Royale / dedié a Mr l. Monseigneur / le Duc de Matus prince du sang. / peint par vandik et gravé / en couleur par Edouard Dagoty / 2me fils. avec pr. du Roi / 1780."); Wien (brauner Druck mit Schrift); Wien, Albertina

5 Die reuige Magdalena nach dem Gemälde von Ch. Lebrun jetzt im Louvre zu Paris Nr. 505

Die reichgekleidete Heilige ist eben im Begriff Geschmeide abzuwerfen und verdreht die Augen nach dem Himmel. Rechts steht ein Spiegel auf einer Kommode, l. befindet sich ein Fenster mit Ausblick: oben bricht mystisches Licht durch die Wolken, usw. — es ist die auch durch Edelinks Stich (linksseitig zu Gautier) bekannte Darstellung.

Nicht bezeichnet

Von den vier Farben-Schabplatten: ganz wenig Linienarbeit: B. (verschnitten?) 594 : 493

Boston, Smlg. Marrs (angebl. unvollendeter Druck); Paris

6 Amor als Bogenschnitzer nach dem Gemälde von F. Mazzuoli aus der Orléans Smlg. jetzt in der Bridgewater Galerie

Die bekannte Darstellung des bogenschnitzenden Amors entspricht dem Wiener Bild insoweit Kupido auf zwei Büchern steht, das Messer eine gerade Scheide hat und man die zwei Kinderköpfchen sieht. Das Wiener Bild aber hat zwei offene Schließen am offenen Buch, Gautier keine und bei ihm steht Kupido in der Mitte des Bildes, indem das ganze geschlossene Buch, das ganze Messer usw. l. zu sehen sind, mit entsprechender Zugabe r. gegenüber dem Wiener Bild, bei dem z. B. der Bildrand l. durch die Messerspitze, r. durch die Flügelspitze läuft.

Nicht bezeichnet

Von den vier Farbenplatten, geschabt: Pl. und B. 593 : 490

Das Original erwarb der Herzog von Bridgewater auf der Orléans Versteig. in London um £ 700 (s. Waagen)

Ein älteres, anonymes Schabkunstblatt, einfacher und mit Abweichungen von Gautier, aber wohl nach demselben Original, mit B. 579 : 475 bot in schlechtem Exemplar J. Halle in München am 21. Feb. 1901 aus.

Lebl. 12;

J. Halle (München, 21. Feb. 1901, guter Druck, 592 : 486, W. = Fin de Tamizier, Auvergne 1742): Franz Meyer (Dresden, 1914, Kat. 55 Nr. 65 um 200 Mk. an R. Ederheimer, New York verkauft: hübsches Exemplar, 583 : 433, W. = ebenso)

Berlin (guter Druck, 1851 erworben); Boston, Smlg. Marrs (W. = wie vorher); London (drei Drucke: 1 = Schwarzdruck; sehr gut: W. = Vogelhaus, 657 : 464, 1837 aus der R. Ford Sammlung von Allegri Stichen gekauft; 2 = in Farben, gut und frisch, aber mit Knick entlang der l. Seite, 587 : 435, W. = wie Halle oben, selbe Herkunft wie 1; 3 = in Farben, leidlicher Druck, 583 : 446, W. = wie Halle oben); Paris

7 Amor und Psyche nach dem Gemälde von Guido Reni (?), jetzt in ?

Psyche, erwachsen, schreitet als Dreiviertelfigur nach r. und hält mit ihrer r. Hand die Lampe über Amor, der als Putto auf einem Bett schlafend mit dem Kopf nach r., völlig nackt, liegt. Seine l. Hand hängt zum Köcher herab. Sie trägt ein weißes Unter- und ein gelbes Obergewand, und hält mit ihrer L. ein blaues Tuch auf dem Amor liegt. Im Hintergrund sieht man einen roten Vorhang.

Nicht bezeichnet (?)

Von den vier geschabten Farbenplatten: Pl. 488 (?) : 598 (?)

Lebl. 11

Braunschweig (aus der Smlg. Vasel Nr. 2581 der es auf der Verst. Dietze bei Amsler & Ruthardt in Berlin Nr. 341 um 121 Mk. am 30 Jan. 1892 erwarb); Paris

8 Jo und Jupiter nach einer alten Kopie des Gemäldes von A. Allegri, einst in der Gal. Orléans, jetzt im Berliner Kais. Fried. Mus.

Eine Beschreibung des bekannten Bildes ist überflüssig. Gegenüber dem Wiener Original wie es jetzt zu sehen ist, ist diese Kopie bekanntlich breiter und weniger hoch: der ganze Kopf des saufenden Hirsches unten r. ist sichtbar.

Von (mindestens) vier Schabkunstplatten in Farben: Pl. rd. 596 : 490

Lebl. 6; Meyer, Kstlr.Lex. I, p. 474 Nr. 441

Wiener Farbendruckausstellung 1892 (Nr. 287, das J. Hofmannsche Exemplar); Farbendruck Ausst. Leipzig 1902 (Nr. 168, ebenso)

Verst. Delteil Nr. 181 (Paris, Hotel Drouot, 19. Apr. 1909); Verst. Halle (München, 15. Jun) 1909, Nr. 399, um 200 Mk., ziemlich farbloser aber sonst guter Druck nach der Theorie: W. =. FIN DE TAMIZIER AUVERGNE 1742; dann in Verst. Halle, 25. Apr. 1911 Nr. 340 um 200 Mk.)

Berlin (guter Druck, W. wie oben; 1891 auf der Verst. Welsch bei Amsler & Ruthardt, Berlin um 231,55 Mk. erworben); London (sehr guter Druck, W. = wie oben: 1844 von Coluaghi erworben); Paris; Wien, Smlg. Dr. Julius Hofmann

9 Leda mit dem Schwan nach dem Gemälde von P. Caliari*), jetzt in England

Leda, auf einem Ruhebett nach r. halbliegend und nur teilweise mit einem blauen Tuch verdeckt, stützt sich auf ihren l. Ellbogen und drückt den Schwan an sich mit dem r. Arm. Des Schwanes Schnabel berührt ihren Mund. Sie hat Geschmeide um den Hals, am Handgelenk und am Ohr. Im Hintergrund sieht man schwere, rote Plüschvorhänge.

Nicht bezeichnet

Von einer braunen, roten, blauen und gelben Schabkunstplatte (mit Roulettearbeiten) gedruckt: B. 599 : 494

Das Blatt gehört zum Besten was Ed. Gautier geschaffen hat. Das Original, ehemals im Besitz des Herzogs von Orléans (auf der Londoner Verst. um £ 300 an Gower zugefallen) ist öfters gestochen, z. B. rechtseitig (mit Gautier) 1710 in Queroval von L. Surugue, gegenseitig in kl. Fol. von L. Duplessis (dem Duc d'Orléans gewidmet) und zweimal anonym.

Lebl. 7;

Verst. Oppermann (Amsler & Ruthardt, Berlin, 15. Mai 1882 Nr. 920 = Mk. 196): Verst. Gutekunst Nr. 48 (Stuttgart, 15. Mai 1896 Nr. 246); Verst. Gutekunst Nr. 49 (Nachlaß Georg Gutekunst, Stuttgart, 18 Mai 1897 Nr. 845, als „nach Correggio": wohl das Exemplar der vorigen Versteigerung); Verst. Lanna (Berlin, Lepke, 22. Mai 1911 Nr. 1200, zurückgezogen; im Lannakatalog hatte das prachtvolle Exemplar die Nr. 8387 im zweiten Band: einige wenige Pinselretouchen; W. = Doppeladler mit sechs kleinen Kreisen auf der Brust und großem Schwanz)

London (sehr schön, 586 : 482, 1844 von Colnaghi erworben); Paris (589 : 482)

*) Ruland, in seiner Liste der Stiche nach T. Vecelli in Cr. & C. „Tizian", deutsch von Jordan, schreibt das Original dem T. Vecelli zu.

10 Venus mit der Muschel nach dem Gemälde von Tiziano Vecelli, jetzt in der Bridgewater Gallery zu London

Die Göttin steht bis über die Knie im Wasser, nach l. gerichtet aber das Gesicht nach r. zurückgewandt, und windet ihr Haar mit beiden Händen aus. Eine kleine Muschel schwimmt l. auf dem Wasser. Klarer Himmel und leichtes Wellengekräusel. Unten l. steht „No: 10 ... Galerie Roïale. / Dédiée A. S. A. S. Monseigneur le Duc de Chartres." und r. „Peint par Titien, et Gravée en Couleure par Edouard Dagoty. A. P. D. R."

Bez. wie oben.

Von je einer roten, braunen und blauen Platte gedruckt, geschabt, roulettiert, ziemlich viel Linienarbeit und punktiert: B. 587 : 490

Sehr schöne Arbeit des E. G.-D.: das Original, ehemals in der Orléans Smlg., wurde auch von Benoist und A. de St. Aubin, gestochen.

Lebl. 10;

Verst. Lanna (Lepke, Berlin, 22. Mai 1911 Nr. 1199, zurückgezogen: in meinem Lanna-Katalog trug das 587 : 442 Exemplar die Nr. 8388 im zweiten Band; W. = Vogelhaus und „FIN DE TAMIZIER" etc.)

Berlin, Smlg. Davidsohn; Boston, Smlg. Marrs (581 : 489); Paris (580 : 478); Wien (587 : 490: sehr schön: W. = wie Lanna Exemplar)

11 Liegende Venus nach einem Gemälde angeblich von Tiziano Vecelli.

Sie liegt mit dem Kopf l. in der Stellung der Dresdener Giorgione Venus, auf einem hölzernen Bett, mit roter Matratze, weißen Laken und zwei Kopfkissen. Hinten sieht man eine Pfeilerarchitektur und l. einen grünen Vorhang mit gelben Fransen.

Nicht bezeichnet

Von den vier (?) geschabten Platten: B. 487 : 605 (oval ausgeschnitten)

Nicht in Rulands „Tizian's Werk" angeführt.

Farbendruck Ausst. Wien 1892 (Nr. 288, das Liechtensteinsche Exemplar)

Verst. Halle (München, 29. XI. 1904, Nr. 527 um 350 Mk. zurückgekauft; dann Verst. Halle, München, 15. Juni 1900 Nr. 400, mit der Nr. 401 zusammen um Mk. 450: das 445 : 575 ausgeschnittene Ex. war früher zu einem kleineren Viereck zusammengefaltet gewesen; dann Verst. Halle, 25. Apr. 1911 Nr. 341 um 300 Mk.); Verst. Theobald (Stuttgart, Gutekunst, 12. Mai 1910 Nr. 184, sehr schönes, kaum bemaltes Exemplar, W. = Wappenfragment, rückwärts einige unbedeutend schadhafte Stellen, oval ausgeschnitten, um Mk. 190 an Colnaghi); Verst. F. R. Halsey (Anderson, N.Yk., 11. Dez. 1916 Nr. 235, vielleicht das vorhergehende Exemplar)

London (durch Kennedy, der es um Mk. 1050 auf der Verst. Amsler & Ruthardt, Berlin, 19. Juni 1900 Nr. 365 erwarb); Wien, Albertina (auf diesem 485 : 598 Druck steht, laut Aussage des Herrn Dir. J. Meder radiert, die Bezeichnung l. „Titien pinxit", r. „Edouard Dagoty (Sculpsit 1780

Nr. 1": das würde sich mit der Inschrift auf unserer Nr. 12 nicht vertragen, und vielleicht ist es doch nur geschrieben, da ich es auf den anderen mir bekannten Drucken nicht notiert habe); Wien, Smlg. Liechtenstein (etwa um das Jahr 1900 ließ der Fürst aus Schicklichkeitsrücksichten das Blatt veräußern: möglicherweise ist dies das Londoner, oder das Halle'sche Exemplar).

12 Liegende Venus nach einem Gemälde von Tiziano Vecelli (?)

Sie liegt in der bekannten Hermaphroditen-Stellung auf einem weißen Laken, von dem sich ein Streifen bis über ihr l. Bein zieht: im übrigen ist sie nackt. Der Hintergrund ist gleichmäßig dunkel gehalten außer l. unten, wo man eine grüne Draperie und ein gelbes Räucherbecken gewahrt.

Bez. auf dem Bett l. „Titien pinxit", und r. „Edouard Dagoty / Sculpsit 1780 Nr. 1"

Von den vier (?) geschabten Platten (die schwarze ist zweifelhaft), mit sehr wenig Linienarbeit: B. 485 : 600 (oval ausgeschnitten)

Nicht in Rulands „Tizian's Werk" angeführt

Farbendruck Ausst. Wien 1892 (Kat. Nr. 289, das Liechtensteinsche Exemplar)

Verst. Halle (München, 29. XI. 1904, Nr. 528 um 250 Mk. zurückgekauft; dann Verst. Halle, München, Juni 1909, Nr. 401, mit der vorhergehenden Nr. 400 zusammen um Mk. 450: das wenig bemalte, oval 440 : 574 ausgeschnittene Exemplar, war einst zu einem kleineren Viereck gefaltet worden; dann Verst. Halle, 25. Apr. 1911 Nr. 342 um 250 Mk.)

London (durch Kennedy, der es um 450 Mk. auf der Amsler & Ruthardt Verst. Berlin, 19. Juni 1900 erworben hatte, sehr schöner Druck, 482 : 596); Paris (bemalt); Wien, Smlg. Liechtenstein (bemalt: etwa um das Jahr 1900 ließ der Fürst aus Schicklichkeitsrücksichten das Blatt veräußern: möglicherweise ist dies das Londoner oder das Halle'sche Exemplar)

13 Alexander und sein Arzt Philippos nach dem Gemälde von Eustache Lesueur für das Orléans Palais zu Marly, jetzt in England

Alexander der Große, mit nacktem Oberkörper im Himmelbett aufgerichtet, führt die Schale mit Arznei an den Mund, während l. Parmenios ihn unterstützt, r. der Arzt Philippos der den verläumderischen Brief liest. Sonst noch sieben Personen sichtbar. Vorn l. steht ein Räucherdreifuß. Im Rund.

Nicht bezeichnet

Von den vier (?) Schabplatten: Pl. 649 im Durchmesser.

In C. P. Landon, Galerie des peintres célèbres, Bd. Lesueur und Jouvenet (Paris, Didot, 1844) steht auf Seite (7) „Pl. 108. Confiance d'Alexandre dans son Médecin. Tableau de la galerie d'Orléans, passé en Angleterre." Dieser Tafel nach wäre Gautiers Wiedergabe gegenseitig. Waagen nennt auf S. 186, Bd. III seines Treasures of Art in Great Britain (London, 1854) einen „Tod des Germanicus" von E. Lesueur als im Besitz des Herrn J. P. Miles zu Leigh Court. In der Kunst wird dieser Vorwurf als Vergiftungsszene behandelt, also könnte möglicherweise obiges Bild gemeint sein. Auf S. 502 des I. Bdes. von „Kunstwerke und Künstler in England" sagt Waagen, unser Bild sei auf der Orléans Verst. in London von Lady Lucas um £ 300 erworben worden.

Boston, Smlg. Marrs (mit Tinte steht darauf „peint par le Sueur au palais Dorlean a Marli gravée par Edouard Dagoty)

14 Die Verschwörung des Catilina nach dem Gemälde von S. Rosa, einst in der Smlg. Martelli in Florenz, jetzt in der Pitti Smlg. Nr. 111

Vor einem Altar schwören Lentulus und Cetegus indem sie ihr Blut in einen Pokal fließen lassen. Dahinter hebt Catilina die Arme gen Himmel und Quintus Curtius wendet sich an zwei Soldaten l.: r. stehen drei weitere Verschwörer, alles in Halbfiguren. Entlang des Unterrandes steht gestochen: „SR / Salvator Rosa de la Collection de M. le Chev. Bailli Martelli a Florence Gravèe par Edouard Dagoty imprimé par Labrelis"

Bez. wie angegeben

Von den vier (?) Farbenschabplatten: ohne Linien: B. 496 : 493

I — wie beschrieben

II — Drucke mit italien. Schrift (auf besonderer (?) Platte) im Unterrand: l. „Salvator Rosa in . e dipinse, esiste nella Galleria del Senator Bali Mortelli in Firenze"; i. d. Mitte, „No / LA CONGIURA DI CATILINA" r. „Odouard Dagoti del. e incise l'an 1783"

In Lafenestre („Peinture en Europe, Florence", Paris, 1894, p. 132) heißt es „Le peintre avait fait une répétition de ce Tableau pour la famille Martelli, Paris (1799—1815)". Was das „Paris (1799—1815)" bedeutet, kann ich nicht ergründen. Wenn es besagen soll, daß dieses Bild der Smlg. Martelli auf irgendwelche Weise nach Paris gekommen wäre, so wäre die Annahme möglich, Gautier habe die Arbeit wenigstens in Paris angefangen. L. Ozzola, „Vita e Opere di S. Rosa" (Straßburg, 1908, S. 141) sagt: „Quest' opera che fu comprata in Rom dall' — abate Cristofano da Castiglione, nobile fiorentino, venne poi doppo sua morte in Firenze, in potere degli credi del Senatore Marco Martelli, che le

conservano con grande stimnora invece l'originale si trova nella Galleria Pitti (no. 111) e in casa Martelli se ne conserva una copia." 1798 wurde das Bild, als Original der Smlg. Martelli von F. Rainaldi gestochen. G. P. Fournier stach das Pitti Exemplar.

Verst. Schubart (München, 27. Okt. 1899 an Boerner um 570 Mk.)

Boston, Smlg. Marrs (mit ital. Schrift); Dresden (1909 von der Libreria Mascelli zu Florenz um 101,75 Mk.: mit französ. Schrift); Paris

15 Das badende Mädchen nach dem Gemälde von F. Lemoine jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg

Sie steigt, von vorn gesehen und fast nackt, da ihr die r. knieende Dienerin soeben die letzte, weiße Hülle abnimmt, mit ihrem r. Fuß ins Wasser hinab und stützt sich mit ihrer R. auf einen Baumstamm. Im Haar trägt sie eine doppelte Perlenschnur. Man sieht unten l. Schilf; ferner Bäume hinter den Felsen auf denen die Dienerin kniet. Diese trägt oben ein blaues Kleid mit rosa Ärmeln, einen lila Rock und hält einen gelben Mantel. Gegenstück zur Bathseba, Nr. 2.

Nicht bezeichnet

Von den vier (?) geschabten Farbenplatten: B. 601 : 494

J. Johnson hat das Gemälde kl.fol. geschabt (Lebl. 13): L. Cars hat es radiert und danach kopierte G. W. Grünewald es gegenseitig im Jahr 1773.

Farbendruck Ausst. Leipzig 1902 (Nr. 167, das dresdner Exemplar)

Verst. Oppermann (Berlin, Amsler & Ruthardt, Nr. 921 vom 15. Mai 1882 um 214 Mk.); Verst. Allard de Meeus (Paris, 30 Apr. 1904 Nr. 39 um 150 fcs.); Verst. Theobald (Stuttgart, Gutekunst, Nr. 185 vom 12. Mai 1910, gut erhalten, geschmackvoll bemalt um Mk. 230 an L. Rosenthal in München)

Berlin, Smlg. Model (Kat. Nr. 617, auf der Verst. Gutekunst in Stuttgart, Mai 1905 Nr. 556 um 215 Mk. erworben, guter Druck, W. = Vogelhaus mit Butzenscheiben und „Fin de Tamizier, Auvergne, 1742"); Boston, Smlg. Marrs; Braunschweig (aus der Smlg. Vasel, Kat. Nr. 2580, der es auf der Verst. Dietze, Amsler & Ruthardt, Berlin, 30. Jan. 1892, Nr. 342 um 206 Mk. erwarb, bläulich und nach der Theorie gedruckt); Dresden (rosig gedruckt, auch braun eingerieben, etwas bemalt, W. = wie oben, auf der Verst. Halle, München, 11. Nov. 1901 Nr. 373 um 900 Mk. erworben); Paris

16 Sage erst, „Bitte schön" nach dem Gemälde von H. Fragonard, jetzt in ?

In einem Schuppen (?) sitzt l. eine junge Mutter, im roten Rock, weißen Hemdsärmeln mit offener Brust, und einem Messer in der herabhängenden R., während die L. einen ungeheuren Laib Brot hält. Vor ihr steht ein beinahe nackter kleiner Junge; hinter diesem ein Mädchen im blauen Kleid am Boden, r. vom Jungen ein zweites Mädchen hinter einer Brüstung und ganz l. zwei Jungen, unter einem Fenster mit einem großen Krug.

Nicht bezeichnet

Von den vier Farben Platten geschabt, wenig Linien in den Haaren: B. 359 : 444 (oval ausgeschnitten)

Ein Fragonardsches Gemälde „Dites donc, s'il vous plait" in der Mühlbacherschen Versteigerung (13. Mai 1907 Nr. 25) war in der Komposition viel reicher mit mehr Kindern. Eine genaue Replik oder Kopie hiervon besitzt das Wallace Museum zu London. (Vergl. Les Arts Nr. 6 vom Juli 1902, S. 2)

Verst. Gutekunst 61 (Stuttgart, Mai 1905 Nr. 557 um über 900 Mk. an Herrn Wassermann in Berlin: schöner Druck nur wenig bemalt: W. = „Fin de M. Johannot D'Annonay 1742": handschriftlich bezeichnet „peint par fragonard. et gravee en / couleures par Edouard / Dagoty 2me fils / 1780" auf dem Tritt, auf dem die Mutter sitzt.) Verst. Delacroix (Paris, 480 frcs.)

Vergleiche ferner

(17—20) Nr. 16—21 unter Arnauld Éloi Gautier-Dagoty

(21) Nr. 4 unter Louis Charles Dagoty

LOUIS CHARLES GAUTIER-DAGOTY

Daß er der vierte Sohn war, steht in der Gazette de France vom 7. Okt. 1776 (s. weiter unten). Sonst weiß ich nichts anderes über ihn, als seine Titel usw., die aus den nachfolgend aufgeführten Inschriften ersichtlich sind. Er wird auch Honoré Louis Gautier-Dagoty genannt.

1 Die Ruhe auf der Flucht nach einem dem A. Allegri zugeschriebenen Gemälde, jetzt in ?

Vorn sitzt Maria das fast nackte, strampelnde Kind auf dem Schoß, dessen Hemdzipfel sie mit ihrer R. hebt. Joseph ist r. davon zu sehen. Rückwärts eine sich nach r. erhebende Landschaft, mit drei Zypressen l. Der Rock der Maria ist gelbrot, das Überkleid blau, ihr Haar braun, dasjenige des Kindes hellblond. Josephs Mantel ist graublau, und die Landschaft weist die drei Gründe auf. Unten auf besonderer (76 : 260) Platte steht: „Correggio pinx. D'Agoty sculp. / Repos De La S. Famille/ Dedié à Son Excellence Monseigneur le Comté de Wilzeck / Baron - -, - - etc. etc. - - -, -Conseiller/ Intime - - - - - - -, -Général / Et - - - - - - - - -, et Ministere / Plénipotentiaire - - - - - - - - - Lombardie / D'Autriche / Gravé de la Grandeur de l'Original, et tirè du Cabinet de M. l'Abé Bianconi / Secretaire perpetuel de l'Academie des Beaux Arts de Milan Par son très humble et très obeissant Serviteur Louis D'Agoty Fils." und Wappen.

Bez. wie angegeben

Von vier Farbenplatten, geschabt, radiert, punktiert, roulettiert usw.: Pl. 321 : 257

Verst. Defer Dumesnil (Paris, Mai 1901 Nr. 98 um 60 fcs. an Danlos, dann Verst. Waldburg-Wolfegg, bei Gutekunst in Stuttgart vom 12 Mai 1902 Nr. 274 um 275 Mk. an Schurtz); Halle (München, 15. XII. 1906, ziemlich stark bemalt, mit Rand und Schriftplatte, dann in Verst. Halle, München 15 Juni 1909 Nr. 395 um 160 Mk.)

London (sehr guter Druck, 1837 von R. Ford erworben)

2 Die Rückkehr des verlorenen Sohnes nach dem Gemälde von G. F. Barbieri, jetzt in ?

Der verlorene Sohn kniet nach l., vor dem die Stufe herabeilenden Vater: hinter diesem sieht man einen Diener. Rechts steht der andere Sohn, ein Federbarett auf dem Kopf, nebst Diener und Pferd. Oben befinden sich auf einem Altan fünf Musikanten. Das ganze steht in einer Palastarchitektur mit einer Baumlandschaft hinten r.

Bez. — siehe weiter unten.

Von (mindestens) vier Farben Schabplatten: Pl. u. B. 356 : 391

Die Schrift, auf besonderer Platte unten, existiert in mindestens dreierlei Formen.

1 — Barbieri da Centò detto il Guercini pinxit — Louis d'Agoty sculpsit
L'Enfant — Wappen — Prodigue
Dedié a sa Majesté Le — Roi de Sardaigne
et tiré de sa Galerie — Par son tres humble — et trés soumis sujet Louis d'Agoty

2 — L'Enfant — Prodigue
Gravé d'aprés le tableau Original — Wappen — de Guercino D'Accento
Dedié a sa Majesté — le Roi de Sardaigne
tiré de ses Galeries, par son tres humble — et très soumis Serviteur, Louis Dagoty

3 — L'Enfant Prodigue / Grave d'apres le Tableau Original de Guercino D'Accento, Dedié a sa / Majeste le Roi de Sardaigne, Tire de ses Galeries par son tres humble / et tre soumis serviteur Louis Dagoty.

Delaborde, S. 386

Farbendruck Ausst. Leipzig 1902 (Nr. 164 Das Dresdener Exemplar)

Verst. M. U. A. Paris (Hotel Drouot, 6. Dec. 1906 um 32 fcs.); Verst. Halle (München, 20. Dec. 1906 mit Schrift 3, restauriert; dann auf Verst. Halle München, 15. Juni 1909 Nr. 394 = 90 Mk.; dann auf Verst. Halle 25 Apr. 1911 Nr. 336 um 80 Mk.); Verst. F. R. Halsey III (Anderson, N. Y., 11. Dec. 1916 Nr. 237, wahrscheinlich das vorhergehende Exemplar, mit Schrift)

Berlin (mit Schrift 1, auf Verst. Gutekunst, Stuttgart, Mai 1905, Nr. 552, aufgezogen und Schriftrand bemalt, um Mk. 180,60 erworben); Dresden (ohne Schrift, nur mit Tinte „Louis Dagoty

sculp." bezeichnet, auf Verst. Halle, München, 11. Dec. 1901 Nr. 361, guter Druck, etwas bemalt, um Mk. 245 erworben); Paris (nur Abdr. von der schwarzen Platte); Stuttgart (schönes, wenig und sorgfältig restauriertes Exemplar mit Schrift 2, auf der Verst. Theobald, Stuttgart, 12. Mai 1910 Nr. 179 um 135 Mk. erworben); Wien, Albertina (sehr schöner Druck, mit Schrift 1); Wien Smlg. Mascha (in Paris erworben)

3 Allegorie auf den Frieden von 1783 nach der Zeichnung von L. C. Gautier-Dagoty

Auf dem großen, schwülstigen Blatt steht in der Mitte ein runder Altar, auf dem zwei behelmte Frauen Lorbeern legen. Eine dritte r., weist zwei unbehelmte Weiber auf die in Wolken sitzende Minerva, die einen Lorbeerkranz in der L. hält, und hinter der man vier Putten wahrnimmt. Unten l. wirft die Zeit die Kriegsfurie zu Boden, während r. ein Krokodil davonschleicht und Putten Kriegsgeräte verbrennen. Im Unterrand steht: „Travaux de Minerve. Estampe Dediée au Roy avec l'agrément de M. le Comte Vergennes D'aprés le dessin Allégorique a la Paix de 1783 Composé et dessiné par L. Ch. Dagoty Peintre de la Reine / et de Madame et Gravé par lui méme.

Bez. gegen r. auf einer Stufe „inv. del e grav par le Chr Dagoty Pre de la Reine 1783" und wie angegeben

Schabkunst, einfarbig, mit Roulette u. Radierung: Pl. 518 : 678 : E. L. 490 : 656

Verst. Amsler & Ruthardt (Berlin, 10 Juni 1902 Nr. 472 um 26 Mk. W. = FIN DE TAMIZIER AVVERGNE 1782); Verst. Soulavie IV (Paris, 5 Dec. 1904 Nr. 372); Louis Bihn (Paris, 24. I. 1906 um 250 fcs. ausgeboten: W. = wie bei A. & R.)

Paris

4 Der Isis Tempel in Pompeji

Das ganz minderwertige Blatt weist unten den Titel in zwei Zeilen, ferner „Nr. 75. bis" auf. Unten l. steht: „Les figures gravées par Duplessis Bertheaux" und r. „Gravé au Lavis par Edouard et Louis Dagoty fils"

Bez. wie angegeben

Schabkunst, einfarbig: B. 220 : 352

Das „Edouard" der Bezeichnung wird wohl nur der Reklame wegen daraufgesetzt worden sein.

5 Marie Antoinette, Königin von Frankreich nach dem Gemälde von J. B. A. Gautier-Dagoty, jetzt angeblich auf Schloß Efferding in Oberösterreich.

Sie steht in ganzer Figur von vorn gesehen in großer Galakleidung. Ihre L. hängt herab, die R. hat sie auf einen Globus gelegt der auf einem Tisch neben einem Kissen mit der Krone usw. steht. Vor diesem Tisch befindet sich ganz l. vorn eine Harfe und ein Sessel mit einem offenen Buch darauf. Hinten l. sieht man einen Pfeiler, r. den Thronsessel und einen vielfach gerafften Plüschvorhang. Unten steht: „Marie Antoinette Reine de France / Dédié à Madame la Comtesse de Provence. / Gravé dans un nouveau genre / sur le portrait original peint / d'après nature par le sieur Da-/goty l'ainé, peintre de la Reine. / Par son trés humble et très / soumis serviteur / Louis Dagoty sculp."

Bez. wie angegeben

Geschabt (?) von zwei (?) Platten: B. 644 : 538

I Vor aller Schrift
II Mit der Schrift.

Es gibt Drucke von der schwaren Platte allein, ferner Drucke in Schwarz und Rosa, sowie in Schwarz und Ockergelb.

Das Original malte J. B. A. G.-D. im Jahr 1776 und stiftete es der Königin am 6. Okt. dieses Jahres. 1777 soll sie es einem Vorfahren des Prinzen E. Rüd. von Starhemberg geschenkt haben: letzterer besitzt es heute.

In der Gazette de France vom Montag, d. 7. Okt. 1776 (S. 711) steht: „De Versailles le 5 Octobre 1776 . . . Le sieur Louis Dagoty, quatrième fils, a eu l'honneur de présenter à la Reine la première épreuve de la gravure du portrait de Sa Majesté, qu'il vient de faire dans un nouveau genre imitant le dessin au deux crayons, ... 27 pouces sur 21 de large . . .", verlegt bei Lacombe und Alibert. Das Blatt ist abgebildet auf Taf. 26 von L. Delteil „Manuel . . d'Estampes du 18e. siècle"

Farbendruck Ausst. Paris 1906 (Bibl. Nat., Cat. Nr. 577, das Vincksche Exemplar)

Verst. Soulavie (Paris, 3 Dec. 1903 Nr. 247 um 2250 fcs.; abgebildet im Katalog)

Paris (vor der Schr., aus der Smlg. Vinck, und Nr. 334 im Bd. I von deren Katalog); Paris, Smlg. Beraldi; Paris, Smlg. Rothschild; Windsor, Kgl. Smlg. (mit der Schrift)

(6) Vergl. Arnauld Eloi Gautier Dagoty Nr. 9

(7) „ „ „ „ „ „ 22—27

(8) „ „ „ „ „ „ 22—27

FABIEN GAUTIER-DAGOTY

(Jean) Fabien G.-D., nennt sich auf dem unten angeführten Titelblatt „fünfter Sohn" und wurde nach Bellier-Auvray 1739 in Paris, nach der Nouvelle Biographie Generale (XIX, 705) 1730 geboren. Das letztere ist natürlich Unsinn, aber auch daß der alte Jacques G. mit 23 Jahren schon seinen fünften Sohn gehabt haben soll ist unwahrscheinlich.

1—24 Histoire / Naturelle / Ou / Exposition Générale / De Toutes Ses Parties / Gravées et Imprimées En Couleurs Naturelles; Avec Des Notes Historiques. / Par M. Fabien Gautier D'Agoty, 5e fils. / Ire Partie. Règne Mineral. / ✠ / M.DCC.LXXXI."

Paris: 4^0: 1781 SS. (I)—(VIII) und (1)—118 nebst 59 Tafeln (complett?) Titel, Vorrede und Privileg nehmen die SS. (I)—(VIII) ein, dann kommt je ein Blatt Tafel, gefolgt von je ein Blatt Text. Viele Rückseiten der Textblätter (z. B. 28, 32, 54) sind weiß.

Das Werk sollte in diesem Teil nicht ganz 100 Tafeln umfassen. Der Text rührt von Delisle her. Laut Nagler wurde das Werk 1781 angekündigt, es erschienen aber nur „einige Blätter" vom Mineralreich.

De Laborde p. 387

Alle Tafeln sind numeriert „Pl. Ire" usw. (meist oben l.), und haben doppelte E.-L.

Die Tafeln 3—7 und 37 sind unbezeichnet
" " 2, 31—34, 36, 38—40 sind bezeichnet „Desfontaines del. et direx." „Bonvallet Sculp."
" " 35, 41—59 " " „Desfontaines del. et sculp."

Vierundzwanzig Tafeln rühren von Fabien Gautier Dagoty her. Ich gebe die Schrift außer den Buchstaben zur Texterklärung wieder.

1 „Pl. Ire Grès Cristalisé, de Fontainebleau. / Tire du Cabinet de Mr. de Romé l'Isle." Eine Probe; unten zwei Kristalle
Rad., Roulette und Schabkunst in Farben von mehreren Platten: Pl. 240 : 200 E.-L. 212 : 150
Bez. unten l., „Dessiné, Gravé et Imprimé par Fabien, G. Dagoty 5me*) Fils"

2 „Pl. VIII" (oben r.) „Grouppe de Spath Calcaire l'Enticulaire / (wie bei Nr. 1)" Eine Probe; unten zwei Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 224 : 171 E.-L. 211 : 159
Wie Nr. 1

3 „Pl. IX" (oben r.) „Grouppes et Cristaux détachés de Spath-Calcaire pyramidal / (wie bei Nr. 1)" Drei Proben; unten zwei Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 222 : 167 E.-L. 211 : 158
Wie Nr. 1

4 „Pl. X" (oben r.) „Grouppe de Mine de Fer Spathique blanche Rhomboïdale, entremélée / de Marcassites dodécaèdres de Vizilés en Dauphiné. / Tiré du Cabinet de Mr. Besnier de la Pontomerie, Essayeur général des Monoyes de France." Zwei Proben, unten fünf Kristalle.
Wie Nr. 1; Pl. 222 : 170 E.-L. 213 : 161
Wie Nr. 1

5 „Pl. XI" „Cristaux de Sélénite en grouppes et Solitaires / (wie bei Nr. 1)" Eine Probe, unten vier Kristalle
Wie Nr.; Pl. 240 : 202 E.-L. 205 : 151
Wie Nr.

6 „Pl. XII" (oben r.) „Grouppes détachés de Spath Vitreux Cubique. / (wie bei Nr. 1)" Drei Proben
Wie Nr. 1; Pl. 222 : 168 E.-L. 210 : 156
Wie Nr. 1

7 „Pl. XIII" „Grouppes de Spath pesant ou Séléniteux rhomboïdal. / (wie bei Nr. 1)" Vier Proben
Wie Nr. 1; Pl. 231 : 185 E.-L. 204 : 158
Wie Nr. 1

8 „Pl. XIV" „Grouppe de Cristaux de Blende octaèdre des mines de Hongrie / Tiré de la Collection de M. Jacob Forster" Eine Probe, unten vier Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 240 : 201 E.-L. 204 : 155
Wie Nr. 1

9 „Pl. XV" „Grouppes de Cristaux de Blende qui presentent différentes modifications du tétraèdre / Tire de la Collection de l'Auteur." Drei Proben, unten vier Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 240 : 200 E.-L. 205 : 160
Wie Nr. 1

*) Bei den folgenden Bezeichnungen manchmal „5e." oder „5." statt „5me"

10 „Pl. XVI" „Grouppe de Cristaux de Mine de Plomb blanche / d'Huelgoet prés Poullaven en Basse-Bretagne. / Tiré du Cabinet de Mr. de Romé de l'Isle." Eine Probe
Wie Nr. 1; Pl. 240 : 200 E.-L. 212 : 150
Wie Nr. 1

11 „Pl. XVII" „Grouppes et Cristaux détachés de mine de Plomb / Blanche, Grise, Rouge, Verte etc./ (wie bei Nr. 1)" Sechs Proben, unten acht Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 241 : 200 E.-L. 204 : 156
Wie Nr. 1

12 „Pl. XVIII" „Schorl vert prismatique en faisceaux, entremélé de Cristaux / de Roche, des Alpes Dauphinoises. / (wie bei Nr. 1)" Zwei Proben
Wie Nr. 1; Pl. 241 : 201 E.-L. 206 : 165
Wie Nr. 1

13 „Pl. XIX" „Grouppes et Cristaux solitaires de Tourmalines d'Espagne, / du Tirol et du Ceylan./ (wie bei Nr. 1)" Vier Proben, unten sieben Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 240 : 200 E.-L. 213 : 181

14 „Pl. XX" „Mine Jaune de Cuivre Cristallisée et differents Grouppes / de Marcassites Cuivreuses./ (wie bei Nr. 1)" Fünf Proben, unten fünf Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 240 : 201 E.-L. 205 : 167
Wie Nr. 1.

15 „Pl. XXI" „Roche de Cristal noir, entremélée de Cristaux de Feld-Sparth blanc, de— / Bretagne./ Tiré du Cabinet de Mr. Bertin, Ministre et Secretaire d'Etat." Eine Probe
Wie Nr. 1; Pl. 240 : 107 E.-L. 192 : 153
Wie Nr. 1

16 „Pl. XXII" „Grouppe de Cristaux de Soufre citrin, natif des / environs de Cadix. / Tiré du Cabinet de Mr. Sage." Eine Probe, unten drei Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 204 : 169 E.-L. 180 : 151
Wie Nr. 1

17 „Pl. XXIII" „Grouppe de Spath pesant ou Séléniteux en Tables des Mines du Hartz. / Tiré du Cabinet de Mr. de Joubert, Trésorier Géneral des Etats de Languedoc." Eine Probe
Wie Nr. 1; Pl. 224 : 169 E.-L. 201 : 160
Wie Nr. 1

18 „Pl. XXIV" „Pyrite blanche Arsenicale et Mines de Cobalt grise et blanche. / (wie bei Nr. 1)" Die Darstellung ist in zwei Felder eingeteilt. Drei Proben, unten drei Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 203 : 169 E.-L. 182 : 132
Wie Nr. 1

19 „Pl. XXV" „Grouppe de Cristaux de Sélénite á Angle rentrant. / Tiré du Cabinet de Mr. Joubert." Eine Probe, oben ein Kristall
Wie Nr. 1; Pl. 203 : 169 E.-L. 195 : 149
Wie Nr. 1

20 „Pl. XXVI" „Grenat Dodécaëdre et ses variétes, des Alpes du Tirol. / (wie bei Nr. 1)" Eine Probe, oben drei Kristalle
Wie Nr. 1; Pl. 223 : 169 E.-L. 191 : 133
Wie Nr. 1

21 „Pl. XXVII" „Spath Calcaires en prismes hexaédres, tronqués net aux 2. bouts; / du Hartz. Tiré de la Collection de M. Jacob Forster" Eine Probe
Wie Nr. 1; Pl. 224 : 169 E.-L. 207½ : 160
Wie Nr. 1

22 „Pl. XXVIII" „Différens Grouppes de Cristaux de Mines d'Argent rouge / et Vitreuse. / Tirés des Cabinets de M. Ms. l'Abbé Nolin et de Rome de l'Isle." Fünf Proben
Wie Nr. 1; Pl. 224 : 170 E.-L. 206 : 157
Wie Nr. 1

23 „Pl. XXIX" „Ludus Argilleux et jayet à veines calcaires en formes de Ludus. / (wie bei Nr. 1)" Die Darstellung ist in zwei Felder eingeteilt. Zwei Proben
Wie Nr. 1; Pl. 224 : 168 E.-L. 204 : 130
Wie Nr. 1

24 „Pl. XXX" „Ludus quartzeux et Cellulaire, du Cté de Durham en Angleterre. / Tiré de la Collection de Mr. Jacob Forster" Eine Probe
Wie Nr. 1; Pl. 203 : 169 E.-L. 197 : 152
Wie Nr. 1

Delaborde, S. 387

Verst. Halle (München, Juni 1909 Nr. 406 um 210 Mk. zuvor im Lagerkatalog Halle 32 von 1903, Nr. 238 und Lagerkatalog Halle 34 Nr. 41 und Lagerkatalog Halle 41 von 1908 Nr. 96,

jedesmal um 100 Mk.: das Exemplar enthielt 59 Tafeln); Verst. Theobald (Stuttgart, Gutekunst 1910, Nr. 178 um 31 Mk. an L. Rosenthal: das Exemplar enthielt 40 Tafeln)

London, Brit. Mus. Libr. (vergl. den „Cat. of Books on Fine Art" des Science & Art Department, South Kensington, London 1870 Bd. I. S. 358 unter „Crystallography").

Paris (im Cab. des éstampes fünf einzelne Tafeln von Fabien G.-D.)

25 Marie Antoinette, Königin von Frankreich nach dem Pastell des Jean B. André Gautier-Dagoty, jetzt wahrscheinlich im Besitz des Herrn Ch. Rossigneux* zu Paris

Das Brustbild ist der Typ der am bekanntesten durch Janinets berühmten Farbstich geworden ist. Brustbild ohne Hände, der Kopf leicht nach l. gewandt, mit hoher Haarfrisur, und reicher Perlenschnur, Agraffen und Federnschmuck. Zwei von Perlen umflochtene Locken fallen bis auf die Brust herab. Tief ausgeschnittenes Kleid mit weißen, goldbraun gestreiften Puffen vor der Brust, mit Agraffe nebst Anhänger dazwischen. Schwerer Hermelinmantel mit blauem Futter auf das die Fleurdelys braun gestickt sind.

Bez. siehe unten

Schabkunst und Rad. von fünf Platten (einschließlich einer Weißen): B. 395 : 298

I wie beschrieben

II angeblich mit der Schrift unten in zwei Zeilen: „Gravé en couleurs par Fabien Dagoty, selon le nouvel art dont le Sr Dagoty Père est inventeur et d'après le tableau original peint par Dagoty fils aîné, Peintre de la Reine."

Aus der Gazette de France vom 13. XI. 1775 erfährt man, daß der Maler das Gemälde der Königin am 29. Juli 1775 zu Versailles widmete, und daß das Bild auf deren Geheiß in der „Grande Galerie" öffentlich ausgestellt wurde. Den Stich übergab Fabien G.-D. der Königin am 11. Nov. 1775 in Fontainebleau.

Abgebildet u. and. im Kat. Vinck und im Verst. Verzeichnis Theobald.

Farbendruck Ausst. Paris (1906, Kat. Nr. 576, das Exemplar des Cab. des Estampes in Paris)

Halle (München, Kat 30 Nr. 147 um 2500 Mk. ausgeboten, dann in Verst. Halle, München, 28. Nov. 1904 Nr. 518 um 1500 Mk. zurückgekauft, sehr stark und nicht gut übermalt); Verst. Lagleune (Paris 1906, um 3555 frs.); Verst. Theobald (Stuttgart, Gutekunst, 12 Mai 1910 Nr. 187 um 3600 Mk. an Artaria in Wien: blendend schöner Druck, kaum bemalt; W. = Vogelhaus mit Butzenscheiben)

Paris (aus der Smlg. Vinck, in deren Kat. Nr. 333)

(Fortsetzung folgt.)

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES SEBALDUSGRABES

Von GERTRUD KÜSTER

Wiederholte Beschäftigung mit den Werken der Vischerschen Gießhütte führte mich zu erneuter Prüfung oft behandelter Fragen, vor allem den nach den Wirkungen italienischer Vorbilder auf Vischers Kunst und nach der von ihm gewählten Technik des Bronzegusses. Da äußere Gründe es mir vorläufig unmöglich machen, meine Untersuchungen so weit zu fördern, wie ursprünglich beabsichtigt war, mögen in den nachfolgenden Zeilen wenigstens einige Fragen in aller Kürze behandelt werden[1]).

I.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung des Sebaldusgrabes kann es nicht entgehen, daß unverkennbare italienische Renaissancemotive bei ihm auftreten. Grabplatten, die zeitlich vor dem Sebaldusgrab entstanden sind, zeigen in den ornamentalen Schmuckteilen mehr oder weniger Anklänge an italienische Formen, die aber bei den Hauptfiguren nicht zum Ausdruck kommen. Die Platten, die nach 1519, also nach Vollendung des Sebaldusgrabes aus der Vischerschen Gießhütte hervorgehen, haben ganz und gar den nun in Deutschland üblichen Renaissancecharakter, predigen leere, öde Ornamente und wiederholen unverstandene, völlig unpersönlich nachgeahmte italienische Motive. Das Sebaldusgrab fällt aus der ganzen Entwicklung durch seinen eignen Stil heraus: es zeigt eine Mischung italienischer und deutscher Motive, die eine durchaus persönliche Formensprache führt. Daß der Schöpfer dieses Werkes nicht unberührt von den Wirkungen südlicher Kunst geblieben sein kann, ist nie bestritten worden. Nur darin, daß sie bald stärkere, bald schwächere Einflüsse, bald direkte, bald indirekte Beziehungen zu Italien annehmen, gehen die Meinungen der Autoren auseinander[2]).

Ist das Sebaldusgrab denkbar als Produkt der Tradition und eines ausschließlich indirekten italienischen Einflusses, oder nötigt die Lage der Dinge zu der Annahme, daß Peter Vischer oder ein anderer Vertreter der Gießhütte jenseits der Alpen geweilt und Eindrücke gesammelt hat, deren Verarbeitung den Reichtum des Sebaldusgrabes ausmacht?

(1) Den Herren Direktor Dr. G. v. Bezold-Nürnberg, Dr. W. Bombe-Bonn, Geh. Rat Prof. Dr. P. Clemen-Bonn und Direktor Dr. Th. Hampe-Nürnberg bin ich für wertvolle Anregung zu Dank verpflichtet.

(2) L. Justi (Rep. f. Kunstwissenschaft 1901. 24. p. 52) hat vor dem Sebaldusgrab „nicht den Eindruck, als ob sein Meister oder einer seiner Meister Italien mit eignen Augen gesehen habe," ebenso wie auch W. v. Bode (Gesch. d. deutschen Plastik, Berlin 1887, p. 150) nur von indirektem Einfluß auf Vischer spricht. H. Weizsäcker (Peter Vischer, Vater und Sohn, Repertorium für Kunstwissenschaft 1900. 23. 299 ff.) hält die Annahme für ganz unumgänglich, daß einer der beiden Peter Vischer in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts Oberitalien, speziell Venedig besucht haben muß. G. Seeger (Peter Vischer der Jüngere, Beiträge für Kunstgeschichte, E. A. Seemann, N. F. 23. Leipzig 1897) findet im Sebaldusgrab ebenfalls direkte Beziehungen zu Oberitalien, läßt aber Peter Vischer den Jüngeren auf die Wanderschaft nach Italien gehen; während Alex. Mayer (Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab, Leipzig, Insel-Verlag 1911, herausgegeben vom Verein für Kunstwissenschaft) und (Die Entwicklung Peter Vischers des Älteren, Münchner Jahrbuch der bild. Kunst 1913. 8. 263 ff.) sowohl für Hermann Vischer den Älteren, als auch für Peter Vischer den Älteren einen Aufenthalt in Italien annimmt.

Daß Vertreter der Vischerschen Gießhütte nach Italien gekommen sind, steht fest; daß Hermann Vischer 1515 über die Alpen gezogen ist, ist urkundlich zu belegen[1]). Zu untersuchen bleibt, ob auch schon vorher Vertreter der Gießhütte nach dem Süden kamen, insbesondere ob Peter Vischer der Ältere diesen Weg gefunden hat — er, den wir für den bedeutendsten Vertreter der Gießhütte zu halten haben, und den wir noch dazu aus den Sockelplatteninschriften[2]) des Sebaldusgrabes als den Hersteller dieses reichgeschmückten untersten Teiles des Werkes kennen. Seine Persönlichkeit und sein Entwicklungsgang werden im nachfolgenden allein zu prüfen sein. Um uns vor Verwechslung dessen, was er schuf, mit den Leistungen späterer Glieder seiner Familie und Hütte zu bewahren, wollen wir bei unserer Analyse uns ausschließlich mit den Teilen des signierten Sockels beschäftigen. Auf die Frage, ob wirklich alle Teile dieser reichgegliederten Sockelplatte zeitlich zusammengehören und mit gleichem Rechte für unsere Betrachtungen herangezogen werden dürfen, werden wir im zweiten Abschnitt einzugehen haben.

Als Überträger der Renaissancemotive kommen in Betracht: Die Ornamentstiche, Nielli, Buchillustrationen, Stiche italienischer Meister, Stiche und Zeichnungen deutscher Meister, die Italien besucht haben, und Erzeugnisse der Kleinkunst, die der lebhafte Handel nach dem Norden gebracht haben könnte. Versuchen wir im folgenden, diesen verschiedenen Möglichkeiten einer Beeinflussung nachzugehen.

Der deutsche Ornamentstich zeigt in den Jahren von 1500 bis 1520 eine große Lücke; es ist die Zeit, in der erst allmählich die Stecher mit dem Einfluß der Renaissance sich abzufinden beginnen; bis 1500 etwa findet man unter ihnen nur Nachahmer des Spielkartenmeisters, des Meisters E. S., des Bandrollenmeisters und anderer; die ersten, die im 16. Jahrhundert den Ornamentstich wieder aufnehmen und ihn beleben, sind die Vertreter der Familie Hopfer in Augsburg; sie versuchen Renaissancemotive zu verwenden. Die Modellbücher, die im 16. Jahrhundert eine große Rolle spielen, werden erst in dem zweiten Jahrzehnt zusammengestellt.

Von den italienischen Ornamentstechern kommen etwa folgende für die Beurteilung des Sebaldusproblems in Betracht: Der Mantuaner Zoan Andrea, Nicoletto da Modena und Girolamo Mocetto. Von Zoan Andrea gibt es eine Reihe von Pilasterfüllungen. Es ist bekannt, daß eine von ihnen für die Dekoration der inneren Tür des rechten Querschiffes in Como verwendet wurde. Soweit ich die Blätter prüfen konnte, vermochte ich unmittelbare Anlehnung an sie bei Peter Vischer nicht nachzuweisen. Brinckmann[3]) möchte den Einfluß auf Deutschland seitens dieses Meisters erst in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts einsetzen lassen.

Von Nicoletto da Modena sind eine Reihe von Blättern bekannt, die Grotesken und Kandelaber darstellen, Pflanzenmotive vermissen lassen. Die deutsche Frührenaissance entbehrt Blattranken selten; die Blätter des N. da Modena wurden in Deutschland durch die Kopien des Lambert Hopfer bekannt: in der Wanddekoration der Fuggerkapelle zu Augsburg kehren deutlich erkennbare Motive nach ihnen

(1) H. Weizsäcker, Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1891. 12. p. 50.

(2) Die Sockelplatte trägt zwei Inschriften, die mit der Platte gegossen sind. „Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508" auf der östlichen Hälfte, „Gemacht von Peter Vischer 1509" auf der westlichen Hälfte; außerdem ist nach Fertigstellung des Grabmals 1519 eine Inschrift am äußeren Rande der Platte eingeritzt worden, welche über die Mitarbeit der Söhne berichtet.

(3) A. Brinckmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Straßburg (Stud. z. dtsch. Kunstgesch. 90. Heft) 1907.

wieder. Die Ornamentstecher mögen nicht immer eigene Entwürfe dargestellt haben, sondern auch ihrem Ideenkreis zusagende Füllungen anderen Meistern, z. B. Malern entlehnt und so zur Verbreitung der Formen dieser Epoche beigetragen haben. Aber nach dem zu urteilen, was ich bisher von diesen italienischen Meistern gesehen und zum Vergleich herangezogen habe, kann ich mich nicht entschließen, Beziehungen zwischen ihnen und der Dekoration des Sebaldusgrabes anzunehmen.

Von den Nielli habe ich bisher so wenig Abbildungen gesehen, daß ich über ihren Einfluß mich nicht äußern kann; es ist nicht ausgeschlossen, daß sich hier die eine oder andere Beziehung zur nordischen Renaissance finden ließe.

Die Buchillustration ist noch wenig daraufhin geprüft worden, was für Motive sie etwa für die Gießhütte geliefert haben könnte, und welche Rolle überhaupt sie als Vermittlerin zwischen italienischem Kunstkreis und deutscher Plastik gespielt haben könnte. Beziehungen zwischen der in Rede stehenden Gruppe und dem Sebaldusgrab bestehen in der Tat und sind bereits bekannt. Weizsäcker[1]) findet in einem Titelblatt der libri amorum von Conrad Celtes 1500 die Vorlage für die Muse an einem der Sockel der Ostseite des Grabes. Seeger[2]) nimmt an, daß für den auf der Panpfeife blasenden Satyr an dem als Konzert bezeichneten Relief auf der Westseite eine Abbildung aus Ovids Metamorphosen der venezianischen Ausgabe von 1497 herangezogen werden kann. Dort ist der Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas dargestellt. Ein ganz ähnlicher sitzender Marsyas, wie wir die Figur kurz nennen wollen, findet sich übrigens in Dürers Gebetbuch-Zeichnungen[3]). Bei der Nachprüfung der von Seeger gefundenen Beziehung war mein Eindruck der, daß wohl die Phantasie unseres Künstlers durch derartige Produkte einer für ihn bisher fremden Gedankenwelt angeregt werden konnte, daß aber die Vorlage nicht als unmittelbar gestaltender Faktor eingeschätzt werden darf. Wie ganz anders kommt das Motiv des Sitzens bei Vischer zur Geltung; in Gestalt und Ausdruck zeigt sich ein starkes Nachempfinden der Situation, während in dem Holzschnitt ein flaues, unbeholfenes Bild den Vorgang darstellt. Diese musizierenden Satyrdarstellungen treffen wir in der italienischen Kunst überaus häufig, z. B. bei Mantegna; auf einigen Kleinbronzen Riccios[4]) fand ich denselben sitzenden Satyr wie am Sebaldusgrab. Zur Annahme einer direkten Beeinflussung seitens des Holzschnittes liegt in dem Fall Vischer m. E. ebensowenig eine Nötigung vor, wie man sie für Dürer in Erwägung zu ziehen geneigt sein dürfte. Mayer[5]) teilt mit, daß ein kauernder, blasender Satyr antiker Herkunft einige Zeit in Sta. Maria dei Miracoli in Venedig mit andern Antiken zu sehen war. Die Möglichkeit scheint erwägenswert, daß Peter Vischer, wie Dürer, durch eigene Anschauung dieses Werkes in der Lagunenstadt sich haben anregen lassen.

Man hat die Frage aufgestellt, ob sich alle Darstellungen an den Pilastersockeln des Grabmals aus den Quellen der humanistischen Literatur ableiten lassen; Seeger[6]) sagt, daß Humanismus und Antike Peter Vischer derart beeinflußt haben, daß am Fuß nirgends Darstellungen aus der christlichen Welt vorhanden sind; auch der Tod an der Südseite ändere hieran nichts. Weiterhin sagt er, daß die mytholo-

(1) Weizsäcker, a. a. O., 1900, p. 309.
(2) Seeger, a. a. O. 1897, p. 94.
(3) nach Mayer in Giehlow, fol. 52.
(4) Bode, Ital. Plastik, 1891.
(5) Mayer, a. a. O., 1911, p. 16.
(6) Seeger, a. a. O., 1897, p. 85 und 87.

gischen Gestalten die gleichen Attribute haben, wie bei den Italienern, und daß Zerrbilder, die in der damaligen deutschen Kunst nicht fehlten, nicht zu finden sind. Gegenüber der ersteren Behauptung hat schon Weizsäcker[1]) das Zurückgehen auf einen ganz anderen älteren Formenschatz betont, „denselben Formenschatz, aus dem schon das gesamte christliche Mittelalter den dekorativen Aufbau seiner kirchlichen Kunst zu bestreiten gewohnt war"; Löwen, Hunde, Frösche, Schnecken, Sirenen, die als Kerzenhalter dienen, sind nach ihm Typen, die zur plastischen Ausschmückung der Kirchen, ebenso auch des Mobiliars im 15. Jahrhundert Verwendung fanden.

Was den zweiten Punkt der Seegerschen Deutung betrifft, so möchte ich von den zwölf Sockelreliefs annehmen, daß sie inhaltlich und durch ihren allegorischen Gehalt auf mittelalterliche Anschauungen zurückgehen oder doch keinesfalls die Art der Darstellung zeigen, die in der Renaissance in Italien typisch wird. Vergleichen wir z. B. die beiden Reliefs von der Nord- und Südseite, die vielleicht miteinander korrespondieren, Jupiter und Apollo; der traurige Jupiter wirkt für uns wie die Karikatur eines Gottes, der kein Reich mehr hat; beide sind durch einen Stab mit kugelartigem Knauf als Planeten gekennzeichnet[2]). Bei der Durchsicht zahlreicher Bücher fand ich in den Tarocchi[3]), die schon Weizsäcker in diesem Zusammenhang genannt hat, ein Bild des Apollo, das mit dem Relief Vischers eine nahe Verwandtschaft zeigt: das Sitzmotiv, die Schwäne und ihre Haltung stimmen in beiden Darstellungen miteinander überein. Die Tarocchi waren am Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland weit verbreitet und die von ihnen vorgetragene Vorstellung des Weltalls allgemein geläufig; ich erinnere an den Apollo Dürers[4]), dessen Stellung den neuen italienischen Renaissanceeindrücken entspricht, während seine Charakterisierung als Planetengott noch die frühere Anschauung spiegelt. Es braucht nicht diese Folge der Tarocchi gewesen zu sein, die Peter Vischer beeinflußt hat, ja, ich möchte nicht einmal von einer formalen Entlehnung hier sprechen, sondern nur darauf hinweisen, daß er mit der Darstellung des Apollo als Sonne auf den Anschauungen des 15. Jahrhunderts basiert, während die Renaissance für Apollo andere Darstellungsarten kennt (Apollo als Bogenschütze, Apollo und die Musen, Apollo Sauroktonos, Apollo mit der Leier u. dergl. m.).

Bei der Durchsicht illustrierter Bücher vom Ausgang des 15. Jahrhunderts findet man sehr wenig Motive, die man zum Vergleich mit Vischerschen Werken heranziehen könnte; wohl sieht man hier und da Putten verwendet, aber sie geben höchstens die Anregung, spielende Kinder nackend darzustellen; bis zu der lebenswahren Darstellung kleiner, unbeholfener Menschlein mit ihrem drastischen Humor ist noch ein weiter Schritt.

Selten trifft man in der Umrahmung (z. B. der Kalenderblätter) Vasen, Urnen und Blattschmuck; sie reichen nicht aus, um auch nur die Fülle und Mannigfaltigkeit der Kandelabersäulen im Grabmal Vischers zu erklären.

Zusammenfassend darf ich sagen, daß mich die Durchsicht zahlreicher illustrierter deutscher und italienischer Werke zu der Meinung geführt hat, daß die Buchkunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts keinen bestimmenden Einfluß auf die gleichzeitige Malerei und Plastik gehabt hat oder gehabt haben kann, vielmehr um einige Jahrzehnte hinter den Äußerungen der Werke der großen Kunst nachhinkt.

(1) Weizsäcker, a. a. O., 1900, p. 309.
(2) Derselbe, a. a. O., 1900, p. 311.
(3) Kristeller, P. Tarocchi, Graph. Gesellschaft 1910.
(4) Apollo und Diana. Handzeichnung im British Museum.

Die Idee, die dem Figurenkomplex des Sebaldusgrabes zugrunde liegt, mag vielleicht noch als Sprößling der mit mittelalterlichen Traditionen verquickten, literarisch überlieferten Gedankenwelt des humanistischen Zeitalters vorstellbar sein; die Formensprache aber, in der Vischer jene Ideen vorträgt, kann er schwerlich aus den vom klassischen Süden beeinflußten Büchern gelernt haben.

Was die Stiche italienischer Meister betrifft, die als Vorbilder für Peter Vischer in Betracht kommen könnten, möchte ich hervorheben, daß gerade zu jener Zeit die deutschen Stiche in Italien angesehener und begehrter waren als die italienischer in Deutschland (Schongauer und E. S. wurden viel kopiert)[1]). Das macht von vornherein eine Beeinflussung Vischers von dieser Seite her wenig wahrscheinlich. Vischers Meergötter erinnern inhaltlich zwar stark an ähnliche Darstellungen Mantegnas (B. 17 und 18), sind aber formal unabhängig von ihm. Stärker ist die Abhängigkeit beim Fuggergitter, bei dem eine unmittelbare Anlehnung an Mantegnas Stiche erkennbar ist.

Weiterhin wäre der Einfluß zu prüfen, den deutsche Künstler, die als Italienfahrer Kunde vom Süden nach Nürnberg brachten, auf Vischer gehabt haben könnten.

Am stärksten ist von jeher Jacob Walch (Jacopo dei Barbari) als Bringer italienischer Motive von vielen Gelehrten herangezogen worden. 1504 treffen wir ihn in Verbindung mit Vischer[2]); aus Urkunden weist Gurlitt nach, daß Barbari für Visierung zum Torgauer Grabmal 10 Gulden erhielt; die Grabplatten sind in Vischers Stil gehalten. Nach Justi kann sich die Beteiligung Barbaris an der Herstellung der Werkzeichnung nur auf untergeordnete Einzelheiten bezogen haben. Für spätere Werke der Gießhütte hat man offenbar mit besserer Begründung auf Barbaris Einfluß hingewiesen (Apollo des Hans Vischer).

Mehr als von Barbari läßt sich von der Persönlichkeit Dürers erwarten. Dürer als Träger der italienischen Renaissanceideen bringt die typische italienische Form in einer oft peinlich berührenden Verquickung mit deutscher Gestaltungsweise. Gerade hierin liegt ein tiefgreifender Gegensatz zwischen ihm und Vischer, dessen Formensprache von gotischen Reminiszenzen sich viel unabhängiger erweist, so daß sie dem Charakter des antiken Vorbildes merklich näher kommt. Man erinnere sich z. B. der von Scherer[3]) eingehend behandelten sieben apokalyptischen Leuchter Dürers und der in ihnen verarbeiteten gotischen und antikisierenden Motive und vergleiche mit ihnen die Kandelabersäulen Vischers mit ihrem strengen Renaissancecharakter. Vischers Verhältnis zur Renaissanceformenwelt unterscheidet sich so wesentlich von Dürers „italienischem Stil", daß auch der Beeinflussung Vischers durch Dürer keine große Bedeutung beigemessen werden darf.

Um noch mit ein paar Worten auf die Erzeugnisse der Kleinkunst (Bronzen, Plaketten usw.) einzugehen, möchte ich zunächst darauf hinweisen, daß Peter Vischer sicher einige Werke von Riccio, dem Paduaner Plastiker, gekannt hat, z. B. erinnern die Tritonendarstellungen und musizierenden Fabelwesen Vischers an die Gestalten, mit welchen Riccio seine Tintenfässer und Lampen schmückt.

(1) Lehrs. M. Ital. Kopien nach deutschen Kupferstechern des 15. Jahrh. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 12, p. 125 und die Eingabe venezianischer Kaufleute 1441 und 1474 in Josef Hellers Gesch. der Holzschneidekunst. Bamberg 1823.

(2) Justi, a. a. O., 1901, p. 48.

(3) Scherer, V., Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Stud. z. deutschen Kunstgesch., 38. Heft. Straßburg 1902, p. 15ff.

Bode[1]) sieht in den Werken beider Künstler viel Verwandtes: in der einfachen breiten Formengebung, dem schlichten, derben Naturalismus z. B. der Tierfiguren und der Technik verraten beide Künstler gleiche Neigungen. Ob Peter Vischer freilich die Werke in Deutschland oder Italien kennen gelernt hat, muß fraglich bleiben; man könnte bei den lebhaften Handelsbeziehungen Nürnbergs und Italiens es nicht für ausgeschlossen halten, daß diese leicht transportablen Kunstwerke über die Alpen gekommen sind. J. v. Schlosser[2]) hat in der Tat nachgewiesen, daß sich ein Antonio Lombardi-Werk im Anfang des 16. Jahrhunderts in Deutschland befunden hat; es ist 1532 kopiert und dabei ins Nürnbergische übertragen worden; es sind gewisse Serien, die sich starker Beliebtheit erfreuten und als Hochzeitsgaben dienten (z. B. Euridice, Lucretia, Portia).

Der stehende Herkules des Bertoldo di Giovanni scheint im Oberkörper (abfallende Schultern, Muskelbildung und Halssehnen) dem Vischerschen Helden nahe zu stehen; daß der Schöpfer des Sebalduswerkes mit ähnlichen Vorbildern Bekanntschaft gemacht hat, scheint nicht ausgeschlossen.

Was die Kleinplastik angeht, so finden sich für die Eckfiguren der vier Helden (Herkules, Simson, Nimrod, Theseus) in Plaketten und kleinen Rundplastiken Beziehungen, z. B. kehrt das Sitzmotiv (für die großen italienischen Plastiken vor Michelangelo etwas Seltenes) häufig in Darstellungen des Parisurteils, des Mars bei Vulkan, des sitzenden Merkur usw. wieder, welche ihrerseits wieder der Antike nachgebildet sind.

Man findet zwar keine direkten Vorbilder für die Vischerschen Plastiken, aber die freie, ungezwungene Art der Ruhe, mit der die Figuren sitzen und sich auf die Keule oder den Schild stützen, und der Wechsel von angespannten und völlig schlaffen Gliedmaßen sind glänzend beobachtet und erinnern durchaus an die Leistungen italienischer Künstler. Es fehlt freilich bei Vischer die geschmeidige Art der Ponderation, wie wir sie in den italienischen Figuren sehen, das elegante Ausgleichen der Haltung durch Schulter oder Kopf. Vischers Figuren zeigen mehr stabiles Gleichgewicht — die Schultern der muskulösen Menschen bleiben in gleicher Höhe — und erscheinen kraftvoller als die italienischen. Wohl zeigen auch sie starke Drehung des Körpers — sie sind alle so orientiert, daß sie an den Ecken sitzen, und der Kopf sich nach Norden resp. nach Süden wendet; diese Bewegung wird aber durch Vorneigen und Wendung des Oberkörpers ausgeführt.

Bei den italienischen Plaketten fiel mir die Einförmigkeit auf, mit der sich in der Haltung der Beine immer dieselben Motive wiederholen; Vischer zeigt hierin größere Mannigfaltigkeit. Am Sebaldusgrab hat Theseus beide Füße gleichmäßig belastet aufgestellt, Simson stellt beide Füße ungleich hoch, Herkules hat das linke Bein leicht untergeschlagen, während Nimrod, welcher der italienischen Art am nächsten kommt, das linke Bein weit nach hinten an den Stamm zurücklehnt.

Die hier erwähnten Anklänge der Vischerschen Kunst an italienische Leistungen werden zwar durch einen Vergleich der Sebaldusgrabplastik und der Werke italienischer Plaketteure erkannt: ob aber Vischer wirklich seine Anregung aus der Bekanntschaft mit Plaketten gewonnen hat, muß zweifelhaft bleiben, nachdem C. v. Fabriczy[3]) gezeigt hat, daß die Plakette ihrerseits die Denkmalskunst[4]) be-

(1) Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887, a. a. O.

(2) Schlosser, Jul. v., Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Jahrb. d. kunsthistor. Samml. des Allerhöchst. Kaiserhauses. 31. Heft 2, p. 99.

(3) Fabriczy, C. v., Medaillen der italien. Renaiss. Leipzig.

(4) Ewerbeck, F., Portal-, Fenster- und Rahmenbildung der Renaissance. Zeitschrift für bildende Kunst 18. 1883, p. 73 ff.

einflußt hat, so daß schwer zu sagen ist, ob Vischer hierin durch Plaketten, Denkmalsplastik, Kupferstiche oder antike Funde angeregt worden ist.

Unmittelbare Beziehungen zwischen dem Sebaldusgrab und der Plakette finden wir nur in den Porträtdarstellungen[1]), welche die Zwickel am Sargpostament füllen. Diese bleiben aber nach dem früher Gesagten aus Gründen der Datierbarkeit von unserer Betrachtung ausgeschlossen.

Überblicken wir noch einmal die Ergebnisse unserer Betrachtungen, so stellt sich heraus, daß diejenigen Produkte der italienischen Kunst, welche den Weg über die Alpen nach Nürnberg gefunden und den fränkischen Meister Peter Vischer in den Bann der neuen Renaissanceideen gezwungen haben könnten, so spärlich und so geartet sind, daß sie den am Sebaldusgrab wirksamen Geist nicht zu erklären imstande sind. Solange diese Folgerung unwiderlegt bleibt, wird die Annahme nicht abzulehnen sein, daß derjenige Meister, den wir als den Verfertiger des datierten Sebaldussockels anzusprechen haben, Italien selbst gesehen und seinerseits den Weg über die Alpen in die Fülle der Anregungen hinein gefunden haben muß, deren Abglanz am Sebaldusgrab zwischen den gotischen und romanischen Reminiszenzen allerorts aufleuchtet.

II.

Zur Zeit der Entstehung des Sebaldusgrabes arbeiten in der Hütte Peter Vischer der Ältere und seine Söhne: Hermann, der Jüngere, Peter Vischer, der Jüngere, Hans Vischer und noch jüngere Brüder.

Von Hermann Vischer, dem ältesten Sohne, wissen wir laut Urkunde, daß er etwa 1515 in Italien sich aufhält; seine zahlreichen Skizzenblätter im Louvre u. a. auch seine Kopien verschiedener Kirchen Roms und Oberitaliens bringen, wie Weizsäcker[2]) hervorgehoben hat, römische Renaissancemotive in die Werkstatt seines Vaters; eigene Werke lassen sich ihm mit Sicherheit nicht zuschreiben. Diese Reise kann für unsere Betrachtungen des Sebaldusgrabes außer acht gelassen werden, denn 1515 ist der Unterbau sicher gegossen und auch der Aufbau im allgemeinen fertiggestellt. Cocleus[3]), der 1512 das Werk gesehen hat, wird stets zitiert, um zu beweisen, daß 1512 große Teile in Erz gegossen fertig waren.

Wenden wir uns daher der von Seeger[4]) vertretenen Annahme zu, daß der Sohn Peter der Jüngere in Italien war, während der Vater in Nürnberg geblieben sei. Für diese Annahme der Reise Peter Vischer des Jüngeren führt Seeger ein Dokument von 1509 an, das sich mit dem Kolportagevertrieb der Schedelschen Weltchronik in Oberitalien befaßt; hiernach hat ein Peter Vischer auf einer zwischen 1499—1509 unternommenen Reise für den Nürnberger Verleger jenes Werkes bei den Agenten in verschiedenen Städten Oberitaliens Geldbeträge erhoben. Dieses Dokument aber sagt nicht, um welchen Peter Vischer es sich handelt. Seeger führt an, daß Sebald Schreyer, der Mitunternehmer der Schedelschen Chronik und guter Freund Peter Vischer des Älteren, die künstlerische Entwicklung des jüngeren Peter Vischer durch eine Reise nach Italien fördern wollte; denn Sebald Schreyer ist es, der den Gedanken an die Aufrichtung eines Baues für den Sarkophag des Heiligen Sebald wieder aufnimmt und den Auftrag der Vischerschen Gießhütte

(1) Mayer, Alex., a. a. O., 1913.
(2) Weizsäcker, H., a. a. O., 1891, p. 50, 55.
(3) Cocleus, Kosmographia des Pomponius Mela. 1512.
(4) Seeger, a. a. O., 1897, p. 18.

zuwendet; Sebald Schreyer, selbst humanistisch gebildet, gibt also Peter Vischer dem Jüngeren mit dem geschäftlichen Auftrag die Gelegenheit, die Kunst Italiens kennen zu lernen. Seeger stützt seine Annahme weiterhin damit, daß der Mischstil des Sebaldusgrabes die altertümliche Art des Vaters zugleich mit dem neuen Stil des eben aus Oberitalien heimgekehrten Sohnes verbunden zeige. Gegen eine solche Auffassung spricht ebensosehr der einheitliche Eindruck, den das Werk als Ganzes macht, wie auch die Persönlichkeit des Sohnes, dem — seinen authentischen Werken nach zu schließen — keine maßgebende und beherrschende Beteiligung am Sebaldusgrab zuzutrauen ist. Das Dokument, welches Seeger auf Peter Vischer den Jüngeren bezieht, sagt nichts aus, welcher Peter Vischer nach Italien im Interesse der Schedelschen Chronik ging. Es könnte ebensogut Peter Vischer der Ältere wie irgendein unbekannter Peter Vischer sein. In Muthers „deutsche Buchillustration“[1]) fand ich z. B. einen Peter Vischer aus Nürnberg erwähnt, der 1487 das Nürnberger Heiligtumsbüchlein herausgibt, das 1493 in zweiter Auflage erscheint. Könnte das Dokument sich nicht auf diesen mit buchhändlerischen Geschäften wohlerfahrenen Mann beziehen oder, wenn nicht auf diesen, so vielleicht auf einen dritten oder vierten Träger dieses weitverbreiteten Namens? (In Ulm[2]) gibt es zur selben Zeit verschiedene Vertreter einer Familie Vischer.)

Für unsere weiteren Betrachtungen wird der Umstand, daß die Sockelplatte des Grabmals datiert ist, die Grundlage abgeben müssen. Die Inschriften der beiden Sockelhälften besagen, daß Peter Vischer 1508 die Arbeit begonnen[3]) und 1509 die zweite Hälfte bereits „gemacht“, wohl modelliert, wenn nicht auch bereits gegossen hat.

Die Frage ist nun die, ob das vom Meister selbst angegebene Jahr auch für die italienische Reise einen terminus ante quem bedeutet, oder ob eine spätere Datierung der Reise mit den Forderungen dessen, was die Gußtechnik lehrt, vereinbar ist. Mit andern Worten: Ist mit der Vischerschen Inschrift nur die Sockelplatte datiert oder gleichzeitig auch der ganze Reichtum ihrer verschiedenartigen plastischen Zutaten, deren stilistische Qualitäten uns vorhin zu der Annahme einer italienischen Reise ihres Verfertigers nötigten? Ist es vorstellbar, daß Platte und Beiwerk als ein Stück gegossen, also naturnotwendig zu derselben Zeit aus der Gießhütte hervorgegangen sind, oder muß der Möglichkeit Rechnung getragen werden, daß erst die Sockelplatte gegossen, später die einzelnen Stücke des plastischen Beiwerks hergestellt und durch irgendein Verfahren mit der Sockelplatte vereinigt wurden? Es ist klar, daß im letzteren Falle die von Vischer genannten Jahreszahlen weder für die Herstellung der einzelnen Zieratstücke, noch für die Zeit, auf welche die hypothetische Reise anzusetzen wäre, etwas Bindendes behielte.

Die Frage nach der Herstellung des Sebaldussockels, die Frage vor allem, ob ein so außerordentlich großes und ungeheuer kompliziertes Werk aus einem Stück gegossen werden konnte, ist außerordentlich schwer zu beantworten. Nachdem mich die mündlichen Äußerungen hervorragender Kenner der Technik überzeugt haben, wie sehr selbst bei den berufensten Beurteilern die Meinung über Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit in diesem Punkte auseinander gehen, muß ich fürchten, daß eine endgültige Beantwortung der Frage ohne eine tiefgreifende Untersuchung des Werkes selbst — durch Gußtechniker und Chemiker — nicht zu geben sein

(1) Muther, Rich., Die deutsche Buchillustration 1884. I, p. 61.
(2) Weyermann, Nachrichten von Gelehrten und Künstlern aus Ulm. 1829.
(3) Vgl. die oben angeführten Inschriften.

wird. Diese Schwierigkeiten finden auch in der bereits vorliegenden Literatur ihren Ausdruck; die Meinung über die in der Hütte geübten Techniken ist bei den verschiedenen Autoren keineswegs die gleiche.

Weizsäcker[1]) und auch L. Justi[2]) sind beide der festen Überzeugung, daß der Fuß des Gehäuses mit allen darauf befindlichen ornamentalen und figürlichen Teilen (mit Ausnahme der Prudentia und Temperentia) aus zwei Teilen besteht; daß man also die Grenzen der in einem Guß hergestellten Teile des Grabmals an den noch heute deutlich sichtbaren, nicht verlöteten Fugen erkennen kann. Seeger[3]) geht auf die Technik des Werkes nicht ein; aber er stellt die Frage auf, ob der Fuß bereits 1508 oder 1509 seinen reichen plastischen Schmuck erhalten hat. Weit eingehender hat sich v. Stegmann[4]) mit der Technik des Grabmals beschäftigt; er gibt außer Mitteilungen über die chemische Zusammensetzung der Bronze des Grabmals genaue Beschreibungen über die Stärke des Metalls und die Überarbeitung mit Feile, Meißel usw.; er bemißt die Größe der einzelnen Gußstücke von einer Fuge zur anderen, die nicht verlötet sind; er sagt aber dabei leider nicht, ob er den Sockel des Gehäuses mit oder ohne den ornamentalen, figürlichen Schmuck meint.

Die Stücke, aus welchen das Grabmal seinerzeit in der Kirche zusammengestellt worden ist, sind ohne weiteres zu erkennen: die Fugen zwischen benachbarten Stücken sind leicht genug zu finden. Sind aber auch da, wo heute Architektur und Figuren fugenlos miteinander sich verbinden, nicht vielleicht die Grenzen und Kontaktflächen ehemals isolierter Gußstücke zu vermuten? Die Putten sitzen und schaukeln oft in so kühnen Stellungen auf den Guirlanden, ruhen oft nur mit einer so knappen Berührungsfläche auf diesen, daß man nach landläufigen Begriffen es als höchst unrationell bezeichnen möchte, wenn der Meister Figuren und Unterlage aus einem Stück gegossen haben sollte. Zuverlässige Anhaltspunkte dafür, daß Vischer die Figuren separat gegossen und dann durch irgendein Verfahren fugenlos mit ihrer Unterlage verbunden hätte, sind andrerseits nicht zu finden. Wohl sieht man bei vielen Figuren zwischen ihrem Körper und der Unterlage unsauber hingeworfene Erzmassen, von welchen dahingestellt bleiben muß, ob sie einer flüchtigen Bearbeitung des Wachsmodells entsprechen und die Form von Wachsmassen wiederholen, die der Meister zu entfernen nicht der Mühe für wert gehalten hat — oder ob in ihnen die Überbleibsel und Spuren eines Lötprozesses zu sehen sind.

Das einzige Sichere, was ich über die Zusammengehörigkeit des plastischen Schmuckes und der signierten Sockelplatte beibringen kann, ergab sich aus einer Untersuchung der Plattenunterseite. Setzt man den Fall, daß die Platte ohne alles Beiwerk in den von den Inschriften genannten Jahren separat hergestellt und dann erst — vielleicht erst erheblich später — mit dem ganzen Beiwerk ausgestattet worden wäre, so wäre anzunehmen, daß auf ihrer Unterseite sich eine ungefähr ebene Fläche zeigt; das ist aber keineswegs der Fall. Der komplizierten Architektur, die wir auf der Oberseite der Platte bewundern, entspricht vielmehr im groben die Bewegung der Oberfläche auf der dem Boden zugewandten Unterseite, so daß die mit Reliefs geschmückten Kandelabersockel und die Pfeilerbündel bis zu $^3/_4$ ihrer Sockelhöhe hohl sind. Jede Plattenhälfte hat ungefähr die Gestalt eines Hufeisens; auf dem inneren Rande ruht das Sargpostament auf, dessen Innenraum

(1) Weizsäcker, a. a. O., 1891, p. 54.
(2) Justi, a. a. O., 1901, p. 42.
(3) Seeger, a. a. O., 1897, p. 73 ff.
(4) v. Stegmann, Bronzestudien, Kunst und Gewerbe, 1884. 18. 233 ff.

gleich dem einer bodenlosen Truhe von unten her unmittelbar zugänglich ist. Unterstützungspunkte findet der gewaltige Bau nur an seinem Rande, den, wie bekannt, zehn Schneckenhäuser[1]) und vier Delphine tragen.

Wie auch das Geheimnis, das über der technischen Herstellung der Denkmalsplatte noch liegt, später einmal seine Klärung finden mag, soviel kann nach den eben mitgeteilten Feststellungen nicht bezweifelt werden, daß gleichzeitig mit der Sockelplatte auch die kubischen Sockel der Kandelaber entstanden sein müssen. Gerade auf diesen Teilen befinden sich aber diejenigen figürlichen Details, über deren Anklänge an italienische Vorbilder zu sprechen war.

Besteht unsere Annahme, daß Peter Vischer nur durch unmittelbare Anschauung im Lande selbst den durch jene sich verratenden Kunstgeist Italiens sich angeeignet haben kann, zu Recht, so ist das aus der Platteninschrift uns bekannte Datum ein Termin, der später als die hier geforderte Reise liegen muß.

Von einer solchen Reise Peter Vischer des Älteren nach Italien spricht bereits Sandrat, er erwägt sogar, ob P. V. vielleicht zweimal in Italien war. Von modernen Forschern ist Weizsäcker der erste, welcher eine Italienreise Peter Vischers erörtert. Die Versuche, mit Rücksicht auf das Alter Peter Vischers seine Italienreise für unwahrscheinlich zu erklären, halte ich nicht für glücklich; hat doch Albr. Dürer in noch höherem Alter zu noch weiteren Reisen sich entschlossen. Bei der Datierung der mutmaßlichen Reise wurden bisher die Jahre 1500—1507 bevorzugt, da nach Bode auf diese Zeit ein Stillstand der Gießhütte fällt. Nachdem nun Justi dargetan hat, daß die genannten Jahre keineswegs einen Stillstand der künstlerischen Arbeit bedeuteten, vielmehr die Jahre 1496—1500, aus welchem ihm nur eine Grabplatte bekannt ist, eine geringe Produktivität kennzeichnet, liegt es nahe, diese durch die italienische Reise zu erklären und ihren Termin in den genannten Jahren zu suchen. In erster Linie kommt m. E. das Jahr 1496 in Betracht, da wir durch Urkunde wissen, daß Peter Vischer 1496 sich nicht in Nürnberg aufhält: er betraut für dieses Jahr mit der Verwaltung seines Vermögens seinen Freund Peter Haßdörfer, den er in ähnlicher Angelegenheit bereits zwei Jahre vorher in Anspruch genommen hat.

Um schließlich noch den Einwand vorweg zu nehmen, daß zur Annahme einer italienischen Reise angesichts der langsamen Assimilation der Renaissancemotive und dessen, was das Sebaldusgrab zeigt, kein ausreichender Grund vorläge, daß vielmehr bei einem Künstler, der in Italien selbst geweilt hat, eine viel stärkere Beeinflussung durch klassische Motive, namentlich bei der Ausgestaltung des architektonischen Teils des Werkes zu erwarten sei, mag auf Dürers Entwicklungsgang verwiesen sein: seine erste italienische Reise wäre gewiß nicht jahrelang bestritten worden, wenn ihr Einfluß auf seine Werke nicht so schwer erkennbar geblieben wäre.

(1) An einer der Schnecken ist das stimmgabelartige Stück, durch das Vischer die Unterstützungsfläche zu verbreitern verstanden hat, locker und daher besonders leicht erkennbar.

MISZELLEN

AMBERGERS MADONNA MIT DEM ZEISIG. Eine Kopie nach Tizian.

Ambergers Madonna in der Gemäldegalerie zu Augsburg (Nr. 2295) hat von jeher die Kunsthistoriker an die venezianische Schule erinnert. So bemerkt auch der Katalog von 1912: „das Gemälde geht vermutlich auf ein venezianisches Vorbild zurück."

Dies Bild ist nun nichts anderes als eine etwas freie Kopie nach einer Madonna von Tizian, die sich im Prado zu Madrid befindet[1]). Die Übereinstimmung ist so stark, daß es fast unverständlich bleibt, wie der Zusammenhang so lange unbemerkt bleiben konnte, ja, daß er auch bei der letzten Generalumordnung der Augsburger Galerie und bei Abfassung des neuen Katalogs nicht erkannt wurde.

Freilich stellt die Madonna mit dem Zeisig, wie sie heute in Augsburg zu sehen ist, nur die Mutter mit dem Kinde dar, während im Original noch zwei Figuren der Gruppe verehrend beigesellt sind: eine heilige Brigitta mit dem Blumenkörbchen und ein heiliger Ulfus. Nun ist aber Ambergers Kopie, wie sie heute vorliegt, nur ein Ausschnitt der ursprünglichen. Das war bei dem Material, dessen sich der Maler bediente, leicht möglich. Der Katalog gibt die Notiz: Papier auf Holz. Bei genauer Betrachtung des Bildes fällt ein wunderlich zackiger Schnitt auf, der als Helligkeit durch die Übermalung, die ihn verdecken sollte, hindurchscheint. Der Schnitt läuft an mehreren Stellen ganz nahe am Rande wichtiger Kompositionsteile vorbei. Man sieht sozusagen vor sich, wie das Blumenkörbchen der Brigitta, in welches das Kind spielend hineingriff, und weiter oben möglichst viel vom hellen Himmel abgetrennt wurde.

Genau wiedergegeben hat der Kopist das ganze Beieinander von Mutter und Kind, er hat sich auch in den meisten Einzelheiten fest an das Vorbild gehalten, wobei freilich manche Partien, wie besonders Marias rechte Hand ziemlich steif ausgefallen ist. Wesentlicher aber, weil aus bewußter Absicht hervorgegangen, ist die Gestaltung der beiden Köpfe und ihr Verhältnis zueinander. Bei Tizian wendet das Kind sein Antlitz mit lebhafter Drehung zur Mutter hin und schlägt fragend den Blick zu ihren fremdlich herabsehenden Augen auf. Ein echt italienischer Kontrapost von nach links gedrehtem Oberkörper und nach rechts gekehrtem Gesicht, von gehobener linker Schulter und auf dieselbe Seite geneigtem Kopf. Amberger aber übernahm zwar die Körperbewegung des Knaben vom Original, setzte ihm aber ein anderes Antlitz auf: Vorderansicht mit starker Neigung nach vorn. Das paßt nicht zusammen und außerdem ging die Ausdrucksbeziehung zwischen Mutter und Kind verloren.

Marias Antlitz ist im allgemeinen mehr Kopie. Aber auch bei ihr gibt es Abweichungen in Kopfneigung und Gesichtsansicht. Schädelform und Gesichtsbildung sind ins Gewölbtere, stärker Modellierte umgedeutet. Die Wangen sind voller, sie sondern sich merklicher von dem kräftigen Kinn. Dagegen ist der Hals schlanker geworden. Alles in allem ist dieser Frauentypus nicht mehr rein tizianisch, sondern vielmehr Dürers Frauenideal angenähert. Der ziemlich breite Nasenrücken, die hochgewölbte Oberlippe, das temperamentvoll vortretende Kinn erinnern an des Meisters Madonna in Wien vom Jahre 1512.

Ambergers Farbe hat sehr wenig von Tizian. Leider ist mir das Original im Prado nicht bekannt. Ich vergleiche daher mit anderen Gemälden des Venezianers aus der gleichen Zeit (1504). Der Deutsche stellt im Madonnengesicht neben braune Schattentöne recht unvermittelt kalt-rosa Lichter, wie Tizian sie niemals hat. Auch das Weiß der Madonna mit dem Zeisig hat braune Schatten, darin finden sich an zwei Stellen kühlere Lasuren, einmal bläulich, das andere Mal violettlich. Die könnten von Tizian entlehnt sein, obgleich in seiner Malerei der farbige Qualitätswechsel nicht so losgelöst wirkt vom übrigen Kolorit. Den Purpurstoff hat Amberger erst recht mit braunen Schatten bedacht und die blaurosa Lichter sind sehr ungeschickt schülerhaft aufgesetzt. Tizian hat im angegebenen Jahre für Tagesbeleuchtung im Purpur kühle Lichter (Hl. Markus in S. M. della Salute, Vened.) Zur gleichen Zeit gab er die Glut einer Abendsonnenbeleuchtung auf Antlitz und Purpur wie Feuer, den Schatten im Stoff dagegen als kühles Rosenrot (Hl. Petrus mit Papst Alexander und Jacopo Pesaro, Antwerpen). Von der Kühnheit solcher koloristischen Gegensätze ist Amberger weit entfernt. Vielleicht ist die Prado-Madonna ähnlich behandelt wie der Markus der Salute und das Augsburger Bild stellt einen

(1) Phot. Braun, Clément & Cie., Dornach. Auch Klassiker d. Kunst, III., S. 4. Ambergers Madonna: Phot. Hoefle, Augsburg, sowie Abbildung in Maria i. Rosenhag, Verlag Langewiesche.

mißglückten Versuch dar, ein unverstandenes koloristisches Motiv wiederzugeben.

Bei der zweiten, Amberger zugeschriebenen Madonnenhalbfigur (jetzt in München, Pinakothek Nr. 1438) sind im Purpur sogar zwei Lichttöne von verschiedener Helligkeit angewendet. Beide sind farbig kühler wie der bräunliche Schatten. Das widerspricht nun erst recht venezianischer Schultradition, welche bei Unterscheidung zweier Lichtwerte den helleren warm, das Halblicht aber kühler zu behandeln pflegte und dann mit dem Schatten als wärmster Qualität abschloß. Freilich gilt das Münchener Bild nicht ohne Widerspruch als von Ambergers Hand. Da ist es denn gewiß nicht ohne Interesse, daß der Kinderkopf dieses Gemäldes auch eine Kopie und zwar gerade jenes tizianischen Christkindes aus dem Prado ist, dem in der Madonna mit dem Zeisig ein fremder Kopf aufgesetzt wurde. Herr Professor Adolf Goldschmidt hatte die Güte, mich auf diesen zweiten Fall von Entleihung von Tizian aufmerksam zu machen. Die Verteilung eines Vorbildes auf zwei Kopien scheint dafür zu sprechen, daß die Münchener Madonna von derselben Hand herrührt, wie die Madonna mit dem Zeißig.

Anna L. Plehn.

REZENSIONEN

JACOBUS DE VORAGINE, Legenda aurea. Deutsch von Rich. Benz. Erster Band. Jena, bei Eugen Diederichs, 1917.

Mitten im Krieg ist der erste Band der „Legenda aurea“ in einer einmaligen Auflage von fünfzehnhundert Exemplaren erschienen. Die Ausstattung in mittelalterlicher Type und Satzordnung mit handgemalten Initialen ist eine bibliophile Köstlichkeit. Der zweite Band mit ausführlichem Register, Nachweisen für Personen-, Ort- und Sachnamen und den Quellen, aus denen Jacobus de Voragine geschöpft hat, wird nach dem Krieg erscheinen.

Zwischen 1263 und 1273 wurde die „Legenda aurea“ geschrieben. Sie war das gelesenste Buch des Mittelalters, ein unerschöpflicher Quell für Maler und Bildhauer. Schon 1282 ist eine in Deutschland entstandene Handschrift des Werkes im Umlauf. Die vielen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts erwähnen den Namen des Verfassers, Jacobus de Voragine, fast nie. „Vitae sanctorum a praedicatore quodam“ ist die übliche Bezeichnung. Auch der stolze Name „Legenda aurea“ taucht erst auf, als die Sammlung das Legendenbuch geworden ist. „Nova legenda, novum passionale“ benennen die Abschreiber das Werk, in richtiger Erkenntnis, daß eine Welt zwischen der neuen Formung der Legende und der alten Überlieferung liegt. Kein anderes Buch des Mittelalters wurde so häufig abgeschrieben, übersetzt, umgedichtet. Die lokalen Legenden, die jede Nation, ja, fast jedes Kloster besitzen, wurden dem Buch des Jacobus eingereiht. Der Anteil der einzelnen Nationen war verschieden, der Italiens naturgemäß der geringste, da der Verfasser als Erzbischof von Genua die nationale Tradition bereits berücksichtigt hatte. Um so mehr haben Frankreich, England und Deutschland hinzugebracht. Es galt bei der Neuausgabe auf die alten Handschriften zurückzugehen und den Text von Zutaten späterer Zeiten zu befreien.

Mestre Jehan Belet übersetzt die „Legenda aurea“ bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ins Französische. Jehan de Vignay benützt diese Übertragung in seiner zwischen 1330 und 1340 entstandenen Übersetzung und erweitert den Text um 43 „festes nouvelles“. Caxtons „Golden Legend“, die berühmteste englische Sammlung, erscheint 1483 zu Westminster und knüpft an Jehan de Vignays französische Version an. Holland, Italien, Spanien, Schweden, Böhmen folgen mit eigenen Übertragungen. Die früheste deutsche Übersetzung ist metrisch; viel bedeutender und dem Geist des Originals näher als dieses „Große Passional“ ist trotz ihrer Kürzungen und Vereinfachungen eine Handschrift elsässischer Herkunft aus dem Jahr 1363. Diese Übertragung ist dem Original kongenial. Eine Umdichtung im nationalen Sinn ist „der Heiligen Leben, Sommer- und Winterteil“, ein in Oberdeutschland um das Jahr 1400 entstandenes Volksbuch, das in zahlreichen Handschriften und Drucken bis ins 16. Jahrhundert verbreitet war. In Köln erscheint ein lateinischer Neudruck, den 177 Kapiteln des Originals werden nicht weniger als 197 neue hinzugefügt, Beweis genug für die werbende Kraft der Legende! Trotz der vielen Übersetzungen sind seit Einführung des Buchdruckes, von 1470 bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts, über siebenzig lateinische Ausgaben herausgekommen.

Jetzt wird von zwei Seiten ein Vorstoß gegen die Legende unternommen. Die humanistisch-protestantische Kritik bekämpft Mythus und Wunder überhaupt, die katholische muß im Verlangen, das Authentische zu retten, das Dichterische preisgeben. 1643 beginnen die Jesuiten ihr Riesenwerk der „Acta Sanctorum“, das bis auf den heutigen Tag nicht abgeschlossen ist. Dieser rationalistischen Strömung erscheint die „Legenda aurea“ als ein unmögliches Buch, sie erhält den Schmähnamen der „Legenda ferrea“. Ihr Verfasser gilt als ein Mensch mit ehernem Mund und bleiernem Herzen.

Von kunsthistorischer Seite ist die Wiederentdeckung der „Legenda aurea“ erfolgt. Frankreich ist 1843 mit der Übertragung von Brunet vorangegangen. In Deutschland erschien drei Jahre darauf Graesses Neudruck des lateinischen Originals, ein überaus selten gewordenes, dazu unvollständiges Buch. Benzs wundervolle Übersetzung, die sich der Elsässischen Handschrift von 1362 annähert, vermittelt die Freude an der dichterischen Form der Legende. Wir spüren wieder etwas von ihrer lebendigen Schönheit, sie gilt uns nicht als Quelle für den Kunsthistoriker und Kulturforscher allein, ein Hauch vom dichterischen Geist und Mythus des Mittelalters wird lebendig. Die hier niedergelegte Weltanschauung war nicht Wissen, sie war wirkendes Leben. In täglicher Wiederkehr, durch Kirchenfeste und Feiern war sie mit Leben und Fühlen eines jeden

einzelnen verwebt. Voragine hat durch die architektonische Struktur seines Buches verstanden, aus den einzelnen Legenden ein Ganzes zu schaffen, indem er sie dem Kirchenjahr eingeordnet hat, das durch die großen Feste von Advent über Weihnachten, Ostern, Pfingsten bis zum Fest der Kirchweih gegliedert wird.

In der Einleitung hat Benz eine Fülle wissenswerten Stoffes zusammengetragen und gesichtet. Nicht ganz vermag man sich zu seinen Anschauungen zu bekennen. Gewiß hat erst die Berührung mit dem Abendland das mythische Element im Christentum ausgelöst, aber in der „Legenda aurea" ist das christliche Empfinden stärker als das Germanisch-Mittelalterliche ausgeprägt. Die schöpferische Tat, „den mythologischen Stoff mit der liturgischen Form" zu durchdringen, die Voragine, der Italiener und Erzbischof von Genua geleistet hat, eine „germanisch-christliche" (S. XVII) zu nennen, erweckt zum mindesten Widerspruch. Auch dürfte unbeschadet der Schönheit und Eindruckskraft der Legenda aurea „das Vertrautwerden mit dem Mythus des Mittelalters, in dem schon einmal germanischer Geist das Kulturerbe der Menschheit bezwungen und gestaltet hat", kein genügendes Fundament für die „einheitliche Weltanschauung" unserer Zeit werden, „die Allen Halt und tröstenden Aufblick gibt". Diese „Zukunftshoffnung" und dieser „Zukunftssinn" des Buches dürften sich, weil in ihren Forderungen zu hoch gegriffen, so nicht verwirklichen. Doch soll dies keine Einschränkung des großen Verdienstes sein, das sich Übersetzer und Verleger durch den Neudruck dieses großartigen Dokumentes mittelalterlich-christlicher Weltanschauung erworben haben.

Rosa Schapire.

GRIECHENLAND, Landschaften und Bauten. Schilderungen deutscher Reisender, herausgegeben von Ernst Reisinger. Mit 88 Vollbildern, davon 62 nach Aufnahmen der Königl. Preuß. Meßbildanstalt (Einbandzeichnung von E. R. Weiß). 90 Seiten, 88 Tafeln. gr.-8°. Leipzig, Insel-Verlag 1916. Gbd. 4 M.

Ernst Reisinger, ein Schüler Furtwänglers, legt in diesem schönen Buche 62 der von der preußischen Meßbildanstalt im Auftrage der griechischen Regierung unter der Leitung des Regierungsbaumeisters von Lüpke 1910 angefertigten Aufnahmen vor. Es sind, wie sich durch Subtraktion aus dem Quellennachweis der Tafelvorlagen (S. 89) ergibt, die folgenden Tafeln: 1, 2, 4—6, 9, 12—23, 25—29, 31—39, 42, 50—57, 59—61, 63, 65—75, 77—79, 82—84; größtenteils sind dies Architekturaufnahmen. Dazu treten herrliche Landschaftsaufnahmen (darunter 11 nach Photos des deutschen archäologischen Instituts in Athen) und 7 Wiedergaben alter Stiche von Coronelli (1687) bis de la Borde (1854). So ist erreicht, daß wir ein deutliches Bild des allmählichen Verfalls der Bauten unter byzantinischer, fränkischer, türkischer und — seit 1832 — eigener Herrschaft erhalten. Beispielsweise sehen wir den Parthenon nach einer Zeichnung Stuarts um 1751 mit eingebauter Moschee und umgebenden türkischen Gassen (Tafel 8) und gegenüber denselben in der jetzigen Gestalt, von allen Zutaten gereinigt (Tafel 9); ebenso nach Stuarts Zeichnung den Apollontempel in Korinth, wo die 7 Säulen und der Fries noch erhalten waren (Tafel 30) und gegenüber der jetzige Zustand, wo der Fries fast ganz verschwunden ist (Tafel 31).

In der Einleitung (S. 5—22) gibt der Herausgeber eine leider nur kurze Geschichte Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit, damit verbunden die Geschichte der Wiederentdeckung und archäologischen Erforschung des Landes. Es wäre zu wünschen, daß Reisinger sich zu einer ausführlichen Darstellung der Reiseliteratur über Griechenland entschlösse.

Es folgen die „Schilderungen deutscher Reisender", geordnet nach den Orten, so daß der Leser im Geiste eine Reise durch Griechenland an der Hand klassischer und moderner Schilderungen, beginnend mit Attika, dann durch die Peloponnes, Mittelgriechenland, Nordgriechenland und die Welt der Inseln zurücklegt. Ebenso sind die Tafeln geordnet. Die deutschen Reisenden sind Th. Birt, Engel, Fallmerayer, Furtwängler, Geibel, G. Hauptmann, Hettner, Hofmannsthal, O. Kern, J. Kurz und Fr. Th. Vischer. E. Curtius, L. Roß und Welcker hätte man gern auch vertreten gesehen. Im ganzen kommen bei den Schilderungen und auf den Tafeln die Inseln und das Meer weniger gut weg; auch bleibt für später zu erwägen, ob nicht die Westküste Kleinasiens, welche geschichtlich und geographisch zu Griechenland gehört, in die Darstellung aufzunehmen wäre. Endlich wäre die Beigabe einer Karte mit Angabe der antiken und modernen Namen wohl manchem Leser willkommen. Für neue Auflagen, die das schöne Buch gewiß sehr bald erlebt, seien diese Wünsche ausgesprochen.

S. 26, Z. 2 wird es aus statt und heißen sollen, S. 35, Z. 11 v. u. an den statt am, S. 59, Z. 15 Lebelang, S. 89, Z. 9 fehlt Komma nach La Borde,

S. 90 Ulrichs: S. 20 und 68; S. 52, Z. 3 empfinde ich Venus als schrille Dissonanz. Von der Reise Hettners in Griechenland 1852 mit Preller und Göttling (S. 20) hat Preller auf der Philologenversammlung 1852 einen frischen Bericht gegeben.

Der Druck ist schön, die Reproduktion der Tafeln vorbildlich. So wird das Buch gerade jetzt freudige Leser und Schauer finden, wo mancher, der zu Rom und römischer Kunst ein erworbenes Verhältnis besitzt, nicht wieder in die Winkel der ewigen Stadt zurückkehren und alte, jetzt uns schaal gewordene Erinnerungen bei der dickbäuchigen, umsponnenen Flasche auffrischen mag.

T. O. Achelis.

GEORG WEISE, Zur Architektur und Plastik des früheren Mittelalters. Leipzig 1916.

In diesem Band sind eine Anzahl Einzeluntersuchungen vereinigt, die als Vorarbeiten zu einer Geschichte der romanischen Architektur und Plastik Deutschlands zu gelten haben. Zu solcher Darstellung bot sich allerdings kein ruhig strömendes Wasser, aber Weise ist daran gegangen und hat eine Stromschnelle nach der andern weggesprengt und die Strudel beseitigt. Es ist erstaunlich, was hier allein durch geschickte Interpretation der Quellen zutage gefördert wird. Überresten, die bisher unbeachtet geblieben waren, widmet Weise sorgfältige Untersuchungen, teils durch Grabungen unterstützt, die schon durch die methodische Gründlichkeit der Beachtung wert blieben, selbst wenn nicht so bedeutsame Resultate herausgekommen wären, die unser Wissen besonders um die architektonische Entwicklung der fränkischen und karolingischen Zeit erheblich klären und bereichern.

In Dompeter bei Avolsheim im Elsaß (XIII) gräbt Weise unter dem Bau des 10. Jahrhunderts einen Grundriß hervor, der als Typus des ältesten Kirchengrundrisses im Abendland zu gelten und auf deutschem Boden nur noch die Aachener Basilika als weiteres Beispiel neben sich hat. Ein nahezu quadratisches, dreischiffiges Langhaus mit dreiteiliger Chorpartie. Das Mittelschiff erhält in einer großen Apsis seine Resonanz, die Seitenschiffe schließen gerade, finden aber eine Art Fortsetzung in zu beiden Seiten der Apsis gerade schließenden Nebenräumen. Vorbilder des 5. Jahrhunderts für diesen ursprünglichen Bau weist Weise im Römerreiche, also Kleinasien und Nordafrika nach, wo auch eine halbrunde mittlere Apsis in Verlängerung der Abseiten von zwei gerade schließenden Nebenräumen umgeben ist.

Dieser älteste Typus, der in Spanien durch die 559 gegründete S. Eulalia in Toledo vertreten ist, wandelt sich um die Mitte des 6. Jahrhunderts in das spätere Schema, das eine aus drei rechteckigen Räumen bestehende Chorpartie zeigt. Dies läßt sich an der langen Reihe syrischer Bauten klar erweisen und dürfte für das Abendland um die gleiche Zeit anzunehmen sein, da der spätere Typus in Spanien mit den Kirchen S. Lucas in Toledo 641 und S. Juan in Banos wie in Deutschland mit der Peterskirche auf der Zitadelle in Metz (7. Jahrh.) einsetzt. Zu dieser gesellt sich die 763 geweihte Lorscher Klosterkirche auf der Weschnitzinsel. Weise führt den Beweis (V. Die älteste Kirche des Klosters Lorsch), daß die Urkunde Abt Ulrichs von 1071, „cellam Aldenmunster, primitivam ecclesiae nostrae matrem etc. diu desolatam renovavimus etc." sich auf die Klosteranlage auf der Kreuzwiese bezieht, da nur hier von einer Erweiterung der Anlage durch einen regelmäßigen Kreuzgang und anschließende Gebäude dem Ausgrabungsbefund entnommen werden kann. Damit ist ein vorkarolingischer Grundriß festgestellt, einschiffig, ohne Querhaus mit flacher, rechteckiger Chornische. Ein westlicher Raum ist vorhallenartig abgetrennt. Verwandt mit diesem Grundriß ist ein reicherer Typ, den Weise in Schlüchtern, Petersberg und an der Ostpartie der Fuldaer Abteikirche aufdeckt; also an Kirchen, die kurz vor oder um 800 entstanden sind. Ihnen allen fehlt das Querhaus. Bei geradem Chorschluß wird die Ostpartie in drei kapellenartig abgeschlossene, durch Scheidewände getrennte Chorräume geteilt. Diesen älteren fränkischen Kirchengrundriß glaubt Weise auch bei der Stiftskirche zu Reichenau-Niederzell (XII) feststellen zu können, wobei er sich der Schwierigkeiten bewußt bleibt, die durch die organisch mit der Chorpartie verbundenen Türme über den Nebenchören erwachsen. Solange solche Turmanordnung nicht als karolingisch erwiesen ist, wäre allenfalls an ein beharrliches Festhalten an diesem Grundriß zu denken in einer wesentlich späteren Zeit, die für den Aufbau schon mit ganz anderen Möglichkeiten zu rechnen wußte Dieser frühkarolingische Basilikengrundriß findet sich nun nicht nur in Westdeutschland und Oberitalien (Agliate, S. Maria in Valle in Cividale) verbreitet, sondern auch eine Anzahl westgotischer Bauten aus dem 7. und 8. Jahrhundert in Spanien weisen ihn auf. Als herrschendes Schema, besonders für kleinere Bauten, aber findet er sich in Nordzentralsyrien vom 6. Jahrhundert ab und ist vielleicht von dort ins Abendland gedrungen. „Etwa um das Jahr 800 wurde dieser Grundrißtyp am Mittelrhein von der Basilika mit weit aus-

ladendem Querhaus und daranschließenden halbrunden Apsiden abgelöst, für die wohl das Vorbild der römischen Basiliken maßgebend war und in deren Eindringen man eine Wirkung der sog. karolingischen Renaissance wird erblicken dürfen. Die frühesten Vertreter des neuen Typus sind Ingelheim, Steinbach, St. Alban und Seligenstadt."

Auch über Aufrißeigentümlichkeiten der frühkarolingischen Basilika hat Weise neue wertvolle Forschungsergebnisse. Bei der Kirche auf dem Petersberg bei Fulda (IX) bleibt die Frage unentschieden, ob einschiffig oder dreischiffig. Ich möchte annehmen, daß hier die Saalform überhaupt erst dem Barock entstammt, der weiteren Atem verlangte. Für die anzunehmende Arkadenreihe scheint auch die Innenteilung des Turmes zu sprechen, die in der gleichen Linie fluchtet wie die Stücke vorspringenden Mauerwerks an der Westseite beider Triumphbogenpfeiler, auf die Weise aufmerksam macht, wo ausgebrochene Langhausarkaden vorgebaucht verputzt sein müssen. Der Westturm, vor der Weihe 836 dem noch älteren Langhaus angefügt, bildet den Ausgangspunkt, einen karolingischen Westbautypus der mittelrheinischen Gegenden (X) zu verfolgen. Der Westfront angelehnt ein zweigeschossiger Vorbau ungefähr in Breite des Mittelschiffs, der zu ebener Erde die Vorhalle, im oberen Stockwerk eine geschlossene Kapelle enthält und mitunter den Oberbau als Glockenturm ausbildet. Mit der Feststellung dieses Vorbaus ist auch die Frage nach dem bei Einhart erwähnten Turm in Seligenstadt gelöst, der bisher isoliert angenommen wurde. Ob hier nicht das dem Langhaus in gleicher Breite vorgelagerte Atrium erst späterer Zeit entstammte? Die besonderen Zugänge vom Atrium aus in die Nebenschiffe (S. 110) stehen jedenfalls zu den duo ostia — occidentale videlicet atque australe (S. 106 Anm.) in Widerspruch.

Aus der Stiftskirche zum H. Kreuz in Hildesheim (IV) sucht Weise einen Bau des 9. Jahrh. mit Emporenanlage und vielleicht zweitürmiger Westfassade herauszuschälen und möchte sie als die älteste Domkirche ansprechen. Hier widerspricht sich der Verfasser, der aus dem baulichen Befund feststellte, daß allenfalls eine zweitürmige Westfassade „allerdings natürlich noch in zaghafter Ausbildung mit nur wenig die Mitte überragenden Türmen" in Betracht käme. Dies gilt ihm nachher gleich altissimis turribus. Baubefund und Berichte klaffen auseinander, Weise hilft mit kühnen Hypothesen, die nicht ohne Wahrscheinlichkeit sind, aber doch nicht unmittelbar überzeugen. Die übrigen Aufsätze behandeln spätere Bauten, wobei dem Ergebnis und der Durchführung nach die Untersuchung über die Vorkirche von St. Philibert zu Tournus an erster Stelle steht.

Kurt Gerstenberg (im Felde).

FELIX DETTLOFF, Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab. Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Kleinarchitektur und Plastik — insbesondere auch zur Vischer-Frage. Posen 1915.

Das vorliegende Buch ist als Wiener Doktorarbeit entstanden, und von einem Manne geschrieben, der sich trotz seinem guten deutschen Namen in der Vorrede ausdrücklich als Polen bezeichnet!

Der Verf. geht mit großer Gründlichkeit an sein Thema und hat es daher fertig gebracht, ein daumendickes Buch mit 83 Abbildungen auf 49 Tafeln über sein eng begrenztes Thema zu schreiben. Er beginnt mit einer sehr breiten Literaturübersicht, in der er über die verschiedenen Zuschreibungen des bekannten Wiener Entwurfs zum Sebaldusgrab seit 1843 berichtet. Dieses Kapitel, welches doch nur die Vorarbeiten des Verfassers spiegelt, hätte wesentlich enger zusammengezogeu werden dürfen, denn für den heutigen Leser ist es belanglos, wem man den Entwurf von 1488 zuschrieb zu einer Zeit, als die kunstgeschichtliche Forschung noch in den Windeln lag. Die Zuweisung an Vischer geht 1840 von A. W. Döbner aus; ihr sind später v. Rettberg, Schuchardt, Weizsäcker, Seeger und Daun beigetreten.

Mit diesem Kapitel steht im engsten Zusammenhang das sechste über die Signatur des Entwurfs. Weizsäcker meinte, das Zeichen wäre das des alten Hermann Vischer, welches der Sohn später als Meister umgekehrt habe. D. weist diese Hypothese zurück, da wir vom alten Herm. Vischer nur das Wittenberger Taufbecken kennen, welches seinen vollen Namen trägt. Er meint, es sei Peter Vischers eigenes Zeichen gewesen, das er mit vollem Recht anwenden durfte, obwohl er noch nicht Meister war, denn die Mal- wie die Zeichenkunst, welcher dieser Entwurf zuzurechnen ist, war in Nürnberg eine freie, d. h. nicht den Zunftgesetzen unterworfene Kunst, die ihm den Gebrauch eines beliebigen Zeichens erlaubte. Aber auch mit diesem sehr richtigen Einwurfe kommt man nicht über die merkwürdige Tatsache hinweg, daß dieses älteste Vischerzeichen auf dem Kopf steht; und das tut es, wie man deutlich daran erkennt, daß das christliche Kreuz mit dem Querbalken nach unten gerichtet ist. Die übrigen Formen des Zeichens erklären sich meiner Meinung nach daraus, daß mit diesem Kreuz ein V

(Vischer) verbunden ist, und mit diesem wiederum ein Angelhaken. Wir haben also, heraldisch gesprochen, ein redendes Wappen oder Zeichen vor uns. In der Heraldik pflegte man das Wappen zu stürzen, d. h. auf den Kopf zu stellen, wenn der letzte Träger des Namens gestorben war. Erwägungen in dieser Richtung führen aber leider nicht zur Erklärung.

In diesem Kapitel weist der Verfasser auch die Annahme Döbners und Dauns zurück, daß der Entwurf von 1488 das Meisterstück Peter Vischers darstelle. Mit vollem Recht betont er, daß dieser drei Gußwerke und keine Zeichnung zu liefern hatte, denn man wollte nur über seine Fähigkeiten als Rotgießer, nicht aber als Maler oder Zeichner urteilen. Sicherlich ist aber der Wiener Entwurf nicht zufällig entstanden, und hier ist D. in der Lage, auf die Forschungen des Polen J. Ptaśnik (Dettloff, S. 18, 26 und 74), Bezug zu nehmen, welcher 1911 eine Urkunde ans Licht gezogen hat, nach der bereits vor 1489 der Plan eines Sebaldusgrabes bestand! Diese Urkunde ist meines Wissens von der deutschen Forschung bisher unberücksichtigt geblieben, da Ptašnik in polnischer Sprache geschrieben hat. In dieser Urkunde werden Rupprecht Haller und Paul Volckamer als die Förderer des Gedankens genannt. Daran möchte ich folgende Bemerkung schließen. Seitdem wir durch die zum Teil sehr glücklichen Forschungen Alexander Mayers wissen, daß eine der Standfiguren am Sebaldusgrabe die Züge eines anderen Hauptförderers, nämlich des Sebald Schreyer trägt, liegt es wohl nicht ganz fern zu glauben, daß auch die Bildnisse Hallers und Volckamers hier in einer der sehr zahlreichen Figuren festgehalten seien; und nicht nur diese beiden ersten Förderer des Gedankens dürfen wir hier vermuten, sondern auch die Kirchenpfleger und Kirchenmeister Anton Tucher d. Ä., Lazarus Holzschuher, Peter Imhoff d. Ä., Sigmund Fürer (und Sebald Schreyer), welche mit guten Beispielen vorangingen, als es sich 1507 darum handelte, die Geldmittel für ein Gehäuse „des heil. Himmelsfürsten St. Sebald" zusammen zu bringen. (Neudörffer ed. Lochner, S. 28.) Mit Hilfe der Porträtsammlung des Germanischen Museums dürfte es wohl möglich sein, ihre Köpfe in den Standfiguren des Sebaldusgrabes wiederzuerkennen.

Ferner weist D. mit Recht darauf hin, daß es nicht auffällig erscheinen darf, wenn sich Nürnbergische Behörden bereits 1488 an den noch nicht Meister gewordenen Peter Vischer gewandt hätten, denn daß ihm seltene Kräfte und Fähigkeiten verliehen waren, zeigen nicht nur die Posener Grabplatten der beiden Gorkas, die bald danach entstanden (s. u.), sondern vor allem das völlig unvergleichliche Magdeburger Hochgrab, welches sieben Jahre darauf fertig da stand und alles frühere mit seiner gewaltigen Monumentalität und herrlich geglückten Technik tief in den Schatten stellte.

Das dritte (Der Entwurf im Rahmen seiner Zeit) und vierte Kapitel (Die Architektur des Entwurfs) sind nach meiner Meinung weniger gelungen. Der Verf. ergeht sich in unendlicher Breite nach allen möglichen Richtungen, ohne daß für die Vischerforschung greifbare Resultate herauskommen. Er hat es auch selber gefühlt, indem er dem Einwurf: „Wozu diese breite Auseinandersetzung" (S. 40) zu begegnen sucht und indem er schreibt, daß die Betrachtung der Architektur des Entwurfs uns nicht der Lösung der Frage nach dem Künstler näher bringt (S. 41). Von allgemeinerem Interesse ist es nur, wenn er S. 26 die Höhe des Entwurfs von 1488 auf 10 m berechnet, d. h. auf die halbe Höhe des Krafftschen Sakramentshauses. Mit Recht weist er darauf hin, daß ein derartig mächtiges Bronzegebilde in jener Zeit trotzdem nicht vereinzelt dagestanden hätte, da wenige Jahre früher (1479) in der Lübecker Marienkirche ein den wenigsten Besuchern bekanntes Sakramentshaus von $9^1/_2$ m Höhe in Erz errichtet worden war.

Größeren Gewinn wirft dann wieder das fünfte Kapitel (Die Plastik des Entwurfs) ab. Der Verf. bietet hier zahlreiche Einzelaufnahmen aus dem Entwurfe, an denen man erkennt, daß schon Peter Vischer d. Ä. die leichte, scheinbar mühelos komponierende Hand eigen war, die wir später an seinem gleichnamigen Sohne bewundern, und daß er ferner ebenso die untersetzten Gestalten liebte wie jener (vergl. Taf. 20). Mit seinem Vater Hermann scheint er die Liebe zu Genre-Figürchen geteilt zu haben. Noch enger aber gestaltet sich der Zusammenhang zwischen Peter und seinem Vater Hermann, wenn man einzelne Apostel des Wittenberger Taufbeckens von 1457 mit einzelnen Aposteln des Entwurfs von 1488 vergleicht; D. stellt auf Taf. 30 zwei solcher Gestalten nebeneinander, die nicht nur zeigen, wie beide in dem Nürnbergisch derb-realistischen Stile aufgegangen sind, sondern wie der Sohn sich in Einzelheiten weitgehend an seinen Vater anschließt. Der eindringende Blick D.s hat auch noch andere Zusammenhänge beobachtet, die zu den besten Resultaten seines Buches zählen. Auf den Taf. 35 u. 37 stellt er nämlich fest, daß einzelne Apostelfiguren des Entwurfs von 1488 das unmittelbare

Vorbild abgegeben haben für die kleinen Apostel in der ornamentalen Seitenarchitektur der Grabplatten des Uriel und Lukas von Gorka (die Namen der beiden Bischöfe sind bei D. übrigens verwechselt worden). War es auch schon vorher durchaus wahrscheinlich, daß die beiden Gorkaplatten von Vischer stammten, so haben wir durch Dettloffs Entdeckung den unmittelbaren Beweis, denn es ist nicht anzunehmen, daß einem anderen die Möglichkeit gegeben war, Figuren aus dem nie ausgeführten Entwurfe zu kopieren. Außerdem kann D. wieder auf die Studien von Ptašnik Bezug nehmen (die uns Deutschen wegen ihrer Sprache entzogen sind), wonach der Bischof Uriel lebhafte künstlerische Verbindungen mit Nürnberg seit 1486 aufrecht erhielt (D. 63, 4). — Wenn der Verf. aber in breiten Ausführungen es wahrscheinlich zu machen sucht, daß P. Vischer auf der Wanderschaft in den Niederlanden gewesen sei, so vermag ich ihm hierin nicht zu folgen. R. A. Peltzer sprach in seiner wenig gekannten Geschichte der Messing-Industrie (Aachen 1909, S. 139) eine ähnliche Vermutung auf Grund der Orthographie des Namens Vischer mit V aus; das war im höchsten Maße anfechtbar, da die Schreibweise dauernd wechselt und gerade die ältesten Inschriften ein F aufweisen. Dettloff läßt sich meines Erachtens zu stark durch das niederländische Schema der Komposition auf den Gorka-Platten leiten. Ein anderer junger Forscher war in dieser Beziehung zurückhaltender, nämlich Johannes Cramer, der in diesem Kriege sein Leben fürs Vaterland geopfert hat; die Doktorarbeit C.s scheint Dettloff unbekannt geblieben zu sein. Die Forschungen beider ergänzen sich hier. Beide lehnen die gleichfalls in Posen befindliche Platte des Bischofs Andreas von Bnin Opalinski als unvischerisch ab und weisen auf die ältere Altenberger Platte hin. D. geht noch einen Schritt weiter zurück und nimmt als Ausgangspunkt die rein holländische Platte der Bischöfe von Bülow im Schweriner Dom. Wir gewinnen damit folgende Entwicklungsreihe: Bülow-Schwerin, gest. 1314, bzw. 1375), Wicbold-Altenberg (gest. 1398), Andreas-Posen (gest. 1479), Lukas v. Gorka-Posen (gest. 1475) und Uriel v. Gorka-Posen (1498). Die Abbildungen bei D. lassen leicht erkennen, wie das holländische Schema von mal zu mal mehr verblaßt. Vischer schließt sich mit seinen beiden Gorkaplatten an die des Bischofs Andreas an; alle drei befinden sich in Posen; Andreas seinerseits ist ohne das Vorbild des Wicbold von Kulm in Altenberg bei Köln nicht denkbar. D. betont nun mit Recht, daß beide vielleicht derselben Werkstatt entstammen, denn seit der Gründung der ersten Zisterzienser-Klöster in Polen, die Mönchen von Altenberg übertragen wurde, herrschten zwischen den Tochterklöstern in Polen und dem rheinischen Mutterkloster die engsten Beziehungen (D. 57).

Das sind nach meiner Meinung die wesentlichen Resultate dieses fleißigen und inhaltreichen Buches. Der gesunde kritische Blick des Verfs. bewährt sich auch darin, daß er zum Schluß scharf gegen allerlei Zuschreibungen zu Felde zieht. So wendet er sich mit vollem Recht gegen Alexander Mayer, der im vierten Vierteljahrsheft des Münchener Jahrbuchs der bildenden Kunst 1913 dem alten Hermann eine größere Reihe unsignierter Grabplatten zugesprochen hat. Denn da wir von Hermann nur das eine Wittenberger Taufbecken kennen, so ist es methodisch vollkommen unerlaubt, ihm andere Werke grundverschiedener Art zuzuschreiben. Dieser Irrtum entsteht immer wieder dadurch, daß einzelne Forscher sich veranlaßt fühlten, vor das Jugendwerk Peter Vischers andere Werke zu setzen, mit denen man die Arbeit Peter Vischers an die Vergangenheit anknüpfen könnte. Solche Mittelswerke gab man dann ganz unerlaubterweise seinem Vater Hermann. Auch darin hat D. ohne Frage recht, wenn er den weiteren Mayerschen Versuch ablehnt, im Entwurf von 1488 durchaus zwei Hände unterscheiden zu wollen. Mayer begeht hier denselben Irrtum wie bei seiner Behandlung des Römhilder Grabmals im Repertorium XXVII, 95 ff. D. lehnt ferner die Weißenbach-Platte im Meißner Dom ab und befindet sich hier in Übereinstimmung mit der Cramerschen Dissertation (vergl. Simon in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, IX, S. 184); Joël hatte sie ihm in derselben Zeitschrift 1914, S. 395, mit völlig unzureichender Begründung zugesprochen. Dagegen dürfte D. sich hinsichtlich der sehr schönen Platte der Herzogin Sophie in Wismar im Irrtum befinden, wie ich in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift nachzuweisen hoffe.

Dettloff hat seine erste Arbeit in ungemein reicher Weise mit Tafeln ausgestattet, wenngleich hier manches untergelaufen ist, was meiner Ansicht nach völlig entbehrlich wäre. Dagegen wird es ihm allseitig gedankt werden, daß er zum ersten Male eine photographische Wiedergabe des Entwurfs von 1488 bietet, und zwar in 85 cm Höhe, d. h. in halber Originalgröße; dazu treten eine Reihe vergrößerter Detailaufnahmen. In Summa ist aufrichtig zu wünschen, daß der Verf. Peter Vischer oder wenigstens dem deutschen Erzguß

treu bleibt, denn hier liegt noch eine Fülle ungelöster Probleme vor. Wann werden wir z. B. mal eine zusammenfassende Arbeit über die reichen Schätze nachvischerischer Erzkunst des 16. Jahrhunderts bekommen? Wer wird die seit Jahrzehnten ruhende Forschung über die sächsische Gießerfamilie der Hilliger wieder aufnehmen?

Hubert Stierling.

MAX BURI, sein Leben und sein Werk. Mit 50 Tafeln. Von Dr. Hans Graber. Basel 1916. Verlag von Benno Schwabe & Cie.

Seinem gediegenen Stäbli-Werk läßt H. Graber als zweiten Band der „Studien zur Schweizerkunst der Neuzeit", ein Buch über Max Buri folgen. Der im Mai 1915 jäh verstorbene Maler hat eine Kunst von seltener, früh erreichter Volkstümlichkeit geschaffen; ihre starken Noten sind die nämlichen, welche die moderne schweizer Malerei, soweit sie im Bannkreise Hodlers steht, auszeichnen: die hellen, kräftigen, ungebrochenen Farben, die klare, bestimmte Zeichnung, das Betonen des Konturs, die struktive, großflächige, dekorative Form. Dabei hat Buri als kerniger Berner fast ausschließlich Typen seiner Heimat und bernische Landschaft gemalt, eine Heimatkunst, die innerem Empfinden und persönlichem Sehen entsprang. Weder die Vorwürfe noch die Komposition seiner Figurenbilder, weder der künstlerische noch der rein menschliche Entwicklungsgang bietet ungewöhnliche Probleme und Dr. Graber versucht erfreulicherweise nicht das Einfache, Offene und Klare zu vergeheimnissen, philosophisch zu verbrämen. Wo er einmal im Vergleichen recht hoch greift — wenn Buri als Volksschilderer einem Jeremias Gotthelf zur Seite gestellt wird — da ists auch ein Mißgriff; wenig angemessen, wenn jetzt auch recht an der Tagesordnung, will einem die Geringschätzung des erzählenden Genrebildes erscheinen, dem gegenüber Buris gesellschaftliche Zustandsschilderung hervorgehoben wird. Die relative Leblosigkeit mancher großen Kompositionen Buris darf nicht als Vorzug festgehalten werden — weil ihr Gegenstück: unkünstlerische, absichtliche Anekdotenmalerei mit Recht zu verpönen ist. Im übrigen sei die Zuverlässigkeit des Textes hervorgehoben, der durch eine launige Selbstbiographie des Malers seine Würze erhält. Von der Ausstattung des Buches ist nur Lobendes zu sagen. Die fünfzig ausgezeichneten Autotypien auf Kunstdruckpapier sind für jeden, der für Buri und die schweizer Kunst Interesse hat, ein ganz ausgezeichnetes und unentbehrliches Anschauungsmaterial.

J. Coulin.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

IX, 13/14.

HANS F. SECKER: Neuerwerbungen des Provinzialmuseums in Danzig 1913—1917. (34 Abb.)

GEORG BIERMANN: Von Darmstadt — Weimar und Köln.

DIE KUNST.

VIII, 10.

K. WEINMAYR: Käthe Kollwitz. (22 Abb.)

J. POPPELREUTER: Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler.

HANS BETHGE: Paul Scheurich. (1 Tafel, 9 Abb.)

FRANZ SERVAES: Fritz Burger. (1 farb. Tafel, 8 Abb.)

F. KRISCHEN: Das Haus Credé von Arch. Franz Seeck-Berlin. (2 Taf., 25 Abb.)

JOS. AUG. BERINGER: Volkskunst im Schwarzwald. (10 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION

XX, 10.

JOS. AUG. BERINGER: Dem Andenken von Gustav Schönleber. (1 Taf., 18 Abb.)

ANTON JAUMANN: Schöpferische Kritik.

ARTHUR REHBEIN: Professor Fritz Burger. (1 Taf., 8 Abb.)

W. MÜLLER-WULKOW: Bedruckte Stoffe der oberhessischen Leinenindustrie. (1 farb., 1 schwarze Tafel, 9 Abb.)

E. J.: Ausstellung des deutschen Werkbundes in Basel. (3 Taf., 14 Abb.)

HABICHT: Kultur und Kunst. (Wünsche und Ziele.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

XXVIII, 10.

MAX J. FRIEDLAENDER: Max Liebermann als Radierer. (1 Orig.-Rad., 3 Taf., 25 Abb.)

W. v. SEIDLITZ: Die Sammlung der Rembrandtzeichnungen von Dr. C. Hofstede de Groot im Haag. (5 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XL, 3/4.

FRITZ KNAPP: Würzburger Bildhauer des 14. Jahrhunderts. (11 Abb.)

W. K. ZÜLCH: Grünewald oder Grün?

HANS FOLNESICS: Der Anteil Michelozzos an der Mailänder Renaissance-Architektur. (1 Abb.)

ADALBERT SCHIPPERS: Das erste Jahrzehnt der Bautätigkeit in Maria Laach (Schluß).

ALBERT GÜMBEL: Altfränkische Meisterlisten (Fortsetzung).

NIKOS A. BEES: Nachträge zu: „Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel".

STICKEREI- U. SPITZENRUNDSCHAU.

XVII, 10.

TEA MUSCHWECK: Die künstlerische Handarbeit in Elsaß-Lothringen. (17 Abb.)

JARNO JESSEN: Florence Jessie Hösel. (7 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVIII, 10.

PETER JESSEN: Reisestudien VIII: Baukunst in China. (14 Abb.)

GUSTAV E. PAZAUREK: Glasschnitt im Hochrelief. (5 Abb.)

HUGO HILLIG: Kunstgewerbliche Symbolik VII: Symbolische Fabelwesen. VIII: Die Symbolik der Pflanzen.

MEISTER DER FARBE.

XIV, 6.

EGON HOFMANN-LINZ: Vom Vorstoß ins Welschland (Fortsetzung).

MAX LIEBERMANN: Reiter und Reiterin am Strande (1908)
DERSELBE: Gemüsemarkt (1909)
DERSELBE: Das Kohlfeld (1912)
DERSELBE: Des Künstlers Atelier (1902)
DERSELBE: Stopfende Frau a. Fenster (1890)

} Text von Dr. Hans Wolff

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XXXVIII, 187.

EMIL BAHRFELDT: Brakteat Bischof Berthold I von Naumburg. (1 Abb.)

GEORG GALSTER: Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

W. v. BODE: Das Dankopfer Noahs, ein neuerworbenes Gemälde von Adam Elsheimer. (3 Abb.)

FRITZ GOLDSCHMIDT: Deutsche Porträtreliefs um 1800. (8 Abb.)

OUDE KUNST.

II, 9.

V.: Een blauwe Delftsche Schotel. (1 Abb.)

JUST HAVELAAR: Ommegang door onze Musea VIII. (4 Abb.)

C. VETH: Een portret van Prins Willem II door Pieter Quast. (2 Abb.)

N. G. van HUFFEL: Jacobus Buijs. (2 farb. Taf., 3 Abb.)

Uit den Handel. — Vraagbaak.

OUDE KUNST.

II, 10.

HENRI BOREL: Chineesche Keramiek. (1 Taf., 18 Abb.)

JUST HAVELAAR: Ommegang door onze Musea IX: de Warnemers. (4 Abb.)

J. W. ENSCHEDÉ: Chineesche Schimmen. (6 Abb.)

Vraagbaak. — Uit den Handel.

BERICHTE AUS DEM KNOPFMUSEUM HEINR. WALDES, PRAG-WRSCHOWITZ.

II, 1.

J. HOFMAN: Unser Programm. (6 Abb.)

Dr. F. X. JIŘIK: Eglomisée-Knöpfe. (1 farb. Tafel).

Prof. HERMANN STARCKE: Kleiderverschlüsse in den kgl. Sammlungen zu Dresden. (1 Taf., 3 Abb.)

F. M. FELDHAUS: Nadelmaschinen von Lionardo da Vinci. (5 Abb.)

DIE RHEINLANDE.

XVII, 6.

J. F. HÄUSELMANN: Kunstwissenschaftliche Betrachtungen über städtische Bauformen. (17 Abb.)

RUD. KLEIN-DIEPOLD: Lionardo.

CATH. KAPPERTZ: Leibl-Erinnerungen.

KUNST UND KÜNSTLER.

XV, 10.

MAX LIEBERMANN im Urteil seiner Zeitgenossen. (Sonderheft. 1 Taf., 23 Abb.)

Beiträge von: Karl Scheffler, Wilh. v. Bode, Rich. Dehmel, Julius Elias, Max J. Friedländer, Erich Hancke, Emil Hannover, Gerhart Hauptmann, Gustav Pauli, Walther Rathenau, Wilh. Waetzold, Emil Waldmann. Drei Originallithographien von Max Liebermann.

X. Jahrgang, Heft 8/9.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, z. Zt. im Felde. — Herausgeber und verantwortl. Schriftleiter i. V. HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstraße 158. Telefonamt Uhland 1897. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung: In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Rijswijk, Z. H. Leeuwendaal-laan 61 / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Da unser Herausgeber sich z. Zt. im Felde befindet, wird gebeten, alle für die Schriftleitung bestimmten Mitteilungen und Sendungen nur an Herrn Hans Friedeberger, Berlin W. 15, Uhlandstraße 158 zu richten.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Verlag + KLINKHARDT & BIERMANN + Leipzig

Stätten der Kultur

Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann

Jeder Band geh. 3 M. geb. 4 M., in Leder 5 M.

Die Bände dieſer reich illuſtrierten und künſtleriſch ausgeſtatteten Sammlung v. Städte-Monographien gehören ſeit ihrem Erſcheinen zu den beliebteſten Geſchenkbüchern, die der Freund alter Geſchichte und Kunſt gebildeten, reiſefreudigen Menſchen darzubieten hat. Sie halten die Erinnerung feſt an Geſehenes und Erlebtes u. ſind ideale Begleiter für Menſchen, die vom Geiſt

des Vergangenen mehr zu erfahren wünſchen, als es die üblichen Reiſeführer zu geben vermögen. Den Kunſtfreund im beſonderen ſollten ſie ſtets begleiten. Die Gründlichkeit und Gediegenheit des Inhalts, die geſchmackvolle und feſſelnde Form der Darſtellung, die anmutige Ausſtattung und Illuſtrierung haben dieſen Bänden vor anderen ſehr ſchnell die Sympathie weiteſter Kreiſe eingetragen.

1. **Berlin.** Von Wolfgang von Oettingen
2. **Frankfurt a. M.** Von P. Ferd. Schmidt
3. **Bremen.** Von Karl Schaefer
4. **Rothenburg o. d. T.** Von H. Uhde-Bernays
5. **Leipzig.** Von Ernſt Kroker
6. **Danzig.** Von Auguſt Griſebach
7. **Luzern,** der Vierwaldſtätter See und der St. Gotthard. Von Hermann Keſſer
8. **Wien.** Von F. Servaes
9. **Lübeck.** Von Otto Grautoff
10. **Altholland.** Von Joſef Auguſt Lux
11. **Köln.** Von Egb. Delpy
12. **Granada.** Von E. Kühnel
13. **Weimar.** Von Paul Kühn
14. **Dresden.** Von Willy Doenges
15. **Sansſouci.** Von Karl F. Nowak
16. **Neapel.** Von Th. von Scheffer
17. **Umbriſche Städte** Orvieto, Narni u. Spoleto von O. v. Gerſtfeldt
18. **Algerien.** Von Ernſt Kühnel
19. **Sizilien.** Von Felix Lorenz
20. **Augsburg.** Von Pius Dirr
21. **Roſtock** und **Wismar.** Von W. Behrend
22. **Urbino.** Von Paul Schubring.
23. **Hermannſtadt.** Von W. Bruckner.
24. **Toledo.** Von Max von Boehn.
25. **Mailand.** Von F. Lorenz
26. **Brüſſel.** Von Fr. Stahl
27. **Braunſchweig.** Von Jonas P. Meier
28. **Baſel.** Von Emil Major
29. **Hamburg.** Von Otto Lauffer
30. **Halle.** Von Max Sauerlandt
31. **Kaſſel.** Von Paul Heidelbach (noch nicht erschienen)
32. **Düſſeldorf.** Von H. Stolz
33. **Hannover.** Von V. Curt Habicht.

Bronzene Grabtafel der Herzogin Sophie von Mecklenburg
in St. Marien zu Wismar

Zu: HUBERT STIERLING: DIE GRABPLATTE DER HERZOGIN SOPHIE V. MECKLENBURG IN WISMAR

Abb. 1. Edouard Gautier-Dagoty: Alexander und sein Arzt Philippos (Nr. 13)

Zu: HANS WOLFGANG SINGER, DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

Abb. 2. Louis Charles Gautier-Dagoty: Die Ruhe auf der Flucht (Nr. 1)

Zu: HANS WOLFGANG SINGER, DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

Abb. 3. Fabien Gautier-Dagoty: Marie Antoinette (Nr. 25)

Zu: HANS WOLFGANG SINGER, DER VIERFARBENDRUCK IN DER GEFOLGSCHAFT JACOB CHRISTOFFEL LE BLONS

DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Mit sechsunddreißig Abbildungen auf fünfzehn Tafeln

Von ERNST STEINMANN

Der 10. August 1792 ist nicht nur für König und Königtum in Frankreich ein verhängnisvoller Tag gewesen. Er warf seine Schatten auch tief in die Vergangenheit hinein. Er besiegelte das Schicksal von Kirchen und Schlössern und gab das Zeichen zur Zerstörung aller jener Königsstatuen und Königsdenkmäler, die den Vorfahren Louis Capets im Laufe langer Jahrhunderte gesetzt worden waren.

Es war am Tage nach der Plünderung der Tuilerien am 11. August, 7 Uhr morgens[1]). Der gefangene König hatte bereits mit den Seinigen in der engen Loge Platz genommen, die ihm die Nationalversammlung angewiesen hatte. Der Abgeordnete Sers ergriff das Wort: „Das Volk beschäftigt sich in diesem Augenblick damit, alle Statuen herunterzureißen, die auf den öffentlichen Plätzen errichtet worden sind. Dies Unternehmen kann — von ungeschickten Händen ausgeführt — das größte Unglück verursachen. Ich beantrage, daß man Ingenieure oder Architekten anstellt, diese Arbeiten zu leiten."

Auf den Einwand, die Nationalversammlung könne doch unmöglich auf diese Weise die Vernichtung dieser Statuen legalisieren, erklärte der Abgeordnete Thuriot, es ginge nicht mehr an, die Zerstörung der Denkmäler zu verhindern. „Die Nationalversammlung," so schloß er, „muß unter den obwaltenden Umständen Charakterstärke zeigen, und sie darf keine Scheu tragen, die Zerstörung aller dieser Monumente anzuordnen, die dem Hochmut und dem Despotismus errichtet worden sind."

Damit waren in der gewitterschwülen Stimmung der Nationalversammlung des 11. August mit dem König selbst auch die Denkmäler seiner Ahnen gleichsam in den Anklagezustand versetzt worden. Wenige Tage später wurde an ihnen schon das Urteil vollzogen.

Am 14. August erschienen die Bürger des Stadtviertels Heinrichs IV. vor den Schranken der Nationalversammlung und verkündeten, daß sie die Statue des Königs zerstört hätten, nach dem ihr Stadtviertel den Namen trage[2]). „Die Erinnerung an die Tugenden Heinrichs," erklärte der Sprecher der Deputation, „haben uns eine Weile zurückgehalten, dann aber fiel uns ein, daß er kein konstitutioneller König gewesen ist. Wir sahen in ihm nur noch den Tyrannen — und die Statue fiel. Wir schlagen vor, auf dem Platz, wo das Denkmal stand, Tafeln zu errichten, auf denen die Menschenrechte geschrieben stehen."

Die Nationalversammlung spendete den Herostraten Beifall und beschloß, auf den Antrag von Thuriot und Lacroix, aus den Augen des französischen Volkes alle Denkmäler des Stolzes, des Vorurteils und der Tyrannei zu entfernen und alle Bronzewerke unverzüglich in Kanonen umzugießen. Ebenso sollten in Paris und überall in Frankreich in den Kirchen und Häusern, in den Straßen und auf den Plätzen alle Denkmäler und Inschriften entfernt werden, die irgendwie auf Kirche, Königtum und Adel Bezug haben könnten[3]).

Mit einem solchen Beschluß war den Königsdenkmälern Frankreichs allerdings eher noch das Todesurteil gesprochen worden als dem König selbst. Die Geschichte kennt kein ähnliches Beispiel eines solchen Bruches mit der Vergangenheit. Noch niemals hatte ein Volk so überlegt, so frevelnden Mutes Hand an die Denk-

mäler der Väter gelegt und ohne Zögern alles das zu zerstören sich angeschickt, was früheren Geschlechtern heilig gewesen war.

Welch eine wunderbare Stadt muß Frankreichs Hauptstadt gewesen sein, ehe sie durch die Revolution ihres glänzendsten Schmuckes beraubt wurde! Schon Saintfoix nannte die französische Sprache die Weltsprache und Paris die Hauptstadt der Nationen[4]). Und ein Fremder, der im Jahre 1783 auf dem Platze Ludwigs XV. stand, der die Tuilerien, den Admiralitätspalast, das Palais Bourbon mit einem Blick umfaßte, und, wenn er sich umwandte, die Elysäischen Felder vor sich ausgebreitet sah, rief voller Entzücken aus: „Dies ist die Stadt der Götter!" Aber gleich sah er erschrocken das Volk rings herum in Lumpen einhergehen und las die Spuren des Hungers in bleichen Gesichtern. Und vergebens suchte er in seinem Sinn die fürchterlichen Gegensätze zu vereinigen[5]).

Ja, die stolzesten Paläste und die herrlichsten Denkmäler sah damals das darbende Volk auf den Plätzen und in den Gärten von Paris. Mochte sich Rom noch immer im Glanze seiner Vergangenheit sonnen, in Paris schien damals alles vereint zu sein, was die neuere Kunst Großes zu leisten vermocht hatte. Und war nicht alle diese Pracht die Schöpfung eben jener Könige, die auf den Plätzen und Brücken auf hohen Rossen in herrischer Gestalt noch immer stolz und gnädig zugleich auf das bunte Treiben ihrer schönen Stadt herabschauten, und die draußen in Saint-Denis in prächtigen Mausoleen in Erz und Marmor aufgebahrt auch im Tode noch gemeines Menschenlos zu überwinden gewußt hatten?

Heinrich IV. auf dem Pont-Neuf.

Niemals ist ein Standbild volkstümlicher gewesen wie die Reiterstatue Heinrichs IV. auf der Neuen Brücke, von allen Brücken, die je gebaut wurden, „die edelste, die größte, die leichteste, die längste." Tafel 50. Zwar hieß dies Reiterbild im Volksmund einfach „le cheval de bronce, als ob der gute, liebenswürdige Heinrich gar nicht daraufsäße"[6]). Aber die Bettler baten hier mit unfehlbarem Erfolg um ein Almosen „pour l'amour de Henri IV"[7]), die alten Weiber, die zu den Füßen der Statue Zitronen und Orangen verkauften, nannten sich stolz „dames de la place d'Henri IV"[8]), und jedes Jahr am Tag des heiligen Heinrich versammelte sich hier das Volk mit Blumensträußen und feierte durch einen improvisierten Ball den Namen des ritterlichen Königs[9]). Man könnte ein ganzes Vademecum mit rührenden Geschichten über dies Denkmal schreiben, behauptete Mercier in seinen Tableaux de Paris, und Duval berichtet als Augenzeuge[10]), daß das Volk von Paris noch am 25. August 1788 die ganze Brücke festlich beleuchtete und von jedem, der vorüberging, verlangte, den Liebling des Landes feierlich zu grüßen.

Die Entstehungsgeschichte der Reiterstatue Heinrichs IV. wird von mehr oder weniger zuverlässigen Quellen nicht immer übereinstimmend erzählt[11]). Sie soll bereits im Jahre 1604 — sechs Jahre vor dem gewaltsamen Tode des Königs — von Giovanni Bologna — damals achtzigjährig — in Florenz begonnen worden sein. Als Bologna vier Jahre später starb, erhielt sein Schüler Pietro Tacca den Auftrag, das Reiterbild zu vollenden. Nur die vier Sklaven, die zum Schmuck des Postaments bestimmt waren, wurden von einem anderen Schüler Bolognas, Francavilla, ausgeführt. Am 30. April 1613 endlich soll der eherne Reiter seine abenteuerliche Reise begonnen haben. Er wurde in Livorno eingeschifft, aber das Schiff strandete an der Küste von Sardinien, und Roß und Reiter sanken in die Meerestiefe. Fast ein Jahr dauerten die mühevollen Arbeiten, den Schatz zu heben. Endlich im Mai oder Juni 1614 langte das Denkmal in Paris an, wo es mit

größter Spannung erwartet wurde. Der Brief, mit dem Heinrichs IV. Witwe, Maria de'Medici, dem Künstler eigenhändig für sein Werk dankte, ist vom 10. Oktober datiert. Sie hatte die Statue von ihrem Vetter Cosimo II. „en très digne présent" — und das war es wahrhaftig — verehrt bekommen. Aber durch politische Wirren mit ihrem Sohn Ludwig XIII. nach Poitiers berufen, war sie erst im September nach Paris zurückgekehrt und hatte der feierlichen Enthüllung des Denkmals am 23. August 1614 nicht beiwohnen können[12]).

Es sollten noch Jahrzehnte vergehen, ehe das Denkmal mit seinem mächtigen, direkt aus der Seine emporsteigenden Unterbau, mit seinen fünf Reliefs und den reichen Bronzegittern vollendet war. Niemand anderes als Richelieu nahm im Jahre 1635 diese Ehre für sich in Anspruch.

Unzureichende Stiche und Holzschnitte und kurze Beschreibungen vermitteln uns heute allein eine Vorstellung von diesem ersten Königs-Reiterdenkmal, das Paris in seinen Mauern sah[13]). Nicht einmal eine Nachbildung in Ton oder Bronze scheint sich erhalten zu haben. Aber wir besitzen wenigstens noch die Verse, die ein junger Dichter, Théophile, improvisierte, als er in Gegenwart Heinrichs IV. die Bronzestatuette im Louvre sah[14]):

Petit cheval, joli cheval,
Doux au monter, doux au descendre,
Bien plus petit que Bucéphal,
Tu portes plus grand qu'Alexandre[15]).

Brice behauptete kühnlich, in ganz Europa wäre keine Statue schöner aufgestellt, als Heinrich IV. auf dem Pont-Neuf[16]). Sauval widmete dem „cheval de bronce" ein besonderes Kapitel, in dem er mit feiner Kritik die Vorzüge und Fehler der Statue und ihrer Aufstellung auseinandersetzte[17]). Mochten über die Darstellung des Pferdes die Meinungen auseinander gehen, in der Beurteilung des Reiters hörte man nur eine Stimme. Die Haltung des Königs erschien den Kennern ritterlich und natürlich zugleich, wie sich in seiner Gestalt Anmut und Stärke verbanden. Majestätisch und milde, wie er sich im Leben gezeigt hatte, erschien er auch in seinem Erzbilde, und dabei war das Gesicht so lebendig und so ähnlich zugleich, daß man sagte, das Leben dieses Fürsten werde so lange dauern wie dies Denkmal, und seine Statue würde sein Andenken lebendiger erhalten, als alle seine Bauten und alle die Bücher, die über ihn geschrieben worden seien.

Kein Wunder, daß die Sanskulotten sich scheuten, ihre frevelhaften Hände an dieses Denkmal zu legen. Auch Mercier berichtet, daß man zögerte[18]). Voltaires Henriade hatte das Bild des Königs in der Erinnerung seines Volkes befestigt[19]), man hatte die Statue noch im Jahre 1790 mit der Nationalkokarde geschmückt und große Feste der Verbrüderung zu ihren Füßen gefeiert. Aber — so raunten verführerische Stimmen dem Volk ins Ohr — war er nicht der Ahnherr des „meineidigen" Königs? Hatte denn nicht Ravaillac Heinrich IV. ermordet, weil seine Schwester von ihm verführt worden war?[20])

Am Sonntag, den 12. August in den Mittagsstunden, warf das Volk von Paris die Statue des angebeteten Königs zu Boden. Im Fallen brach das Denkmal in vier Stücke. Die Bronze, so berichtet ein Augenzeuge, war kaum einen halben Zoll dick und das Innere war mit Ton ausgefüllt[21]).

„Gestern," so schrieb fünf Tage später ein Unbekannter an die Redaktion des Moniteur, „gestern sah ich im Vorübergehen einen Menschen wie angewurzelt auf dem Platze stehen, wo sich die Statue Heinrichs IV. erhoben hatte. Er schien in

tiefes Nachdenken versunken. Einen Augenblick blieb ich neben ihm stehen, ohne zu sprechen; nach zwei oder drei Minuten aber redete ich ihn an:

„Glauben Sie, mein Herr, daß dies die Statue des tapferen und guten Heinrich ist, die man hier umgestürzt hat?"

„Jawohl," antwortete der Mann, „seht Ihr es denn nicht?"

„Nein," erwiderte ich ihm, „dies ist nicht Heinrich IV., den ich da am Boden sehe. Es ist Ludwig XVII."

Erstaunten Blickes sah der Mann mich an, und sein Gesicht schien weniger traurig zu sein, als ich meinen Weg fortsetzte"[22]).

Genoß die Reiterstatue auf dem Pont-Neuf eine abgöttische Verehrung, wie sie früher oder später niemals ein Volk dem Bilde eines Königs dargebracht hat, so galt das bronzene Reiterrelief, das sich auf einem Hintergrunde von schwarzem Marmor über dem Hauptportal des Pariser Rathauses erhob, für das ähnlichste Monumentalporträt Heinrichs IV.[23]) Es galt auch für das Meisterstück von Pierre Biard dem Älteren, und es war in demselben Jahre begonnen worden wie Bolognas Reiterbild in Florenz. Alle Bewunderung, die Verständige und Unverständige diesem Denkmal zollten, hat sein Schicksal nicht aufzuhalten vermocht[24]). Bereits im Jahre 1652 wurde das Relief bei dem Aufstand der Fronde so arg beschädigt, daß es von Biard dem Sohn sehr unvollkommen wieder hergestellt und ergänzt werden mußte. Am 13. August 1792 wurde es wie die Reiterstatue des Pont-Neuf zerstört. Wir können das Zeugnis eines Reisenden anrufen, der zufällig vorüberging als das Relief zerstört wurde.

„Das Volk war mehrere Tage hintereinander beschäftigt," schreibt der Engländer Twiss, „alle Statuen und Büsten von Königen und Königinnen, die man nur finden konnte, niederzureißen. Am Montag sah ich eine solche marmorne oder steinerne Bildsäule in Lebensgröße von dem Gipfel des Stadthauses auf den Platz de Grève hinabwerfen, wodurch zwey Menschen zerschmettert wurden. So sagte man mir; ich hatte nicht Lust, in Person die Wahrheit zu untersuchen, sondern entfernte mich." Im Jahre 1836 ersetzte eine Kopie von Lemaire das verschwundene Original[25]). Denn die Pariser schämten sich später selbst der Greuel, die sie angerichtet hatten und suchten die Spuren davon nach Kräften zu verwischen.

Die beiden großen öffentlichen Denkmäler Heinrichs IV. in Paris sind zugrunde gegangen, aber trotzdem ist dieses Königs Bild noch heute jedem Franzosen vertraut. Nicht nur in Stichen und Bronzen, in Wachsbüsten, Medaillen und Gemälden hat es sich erhalten[26]). Wie durch ein Wunder wurde auch die große Rubensgalerie im Luxembourg, die Heinrichs IV. und der Maria de' Medici Leben und Tod verherrlichen sollte, gerettet. Sie wurde nur verstümmelt, aber nicht zerstört. Dann aber gelang es Alexander Lenoir, zwei Statuen Heinrichs IV. vor der Wut der Bilderstürmer im Musée des monuments français zu bergen[27]). Und endlich blieb in Fontainebleau, wo so vieles zugrunde ging, das Reiterrelief des Königs von Mathieu Jacquets berühmtem Kamin wie eine vergessene Reliquie zurück und wird noch heute dort bewahrt[28]).

Das Reiterdenkmal Ludwigs XIII. auf der Place Royale.

Der Glanz des größten Künstlernamens ruhte einst mit seinen letzten Strahlen auf dem Reiterbild Ludwigs XIII. auf der Place Royale. Tafel 51. Die wundersamsten Schicksale und Wandlungen hatten um dieses Denkmal einen Glorienschein gewoben, der größte Aufwand von Kraft und Vermögen hatte gemacht werden müssen, um

es nach vielen Jahrzehnten endlich zu vollenden. Mit den Standbildern in Padua und Venedig stellte es den ersten gelungenen Versuch der Renaissance in der monumentalen Plastik dar; es führte als einziges Bindeglied von Donatello und Verrocchio hinüber zu Giovanni Bologna und Pietro Tacca.

Am 14. November 1552, vier Monate nach jenem unglücklichen Turnier von Tourmelles, in dem Heinrich II. sein Leben lassen mußte, schrieb Katharina de' Medici an den greisen Michelangelo nach Rom[29]):

„Nach dem herben Schicksalsschlag, der den allerchristlichsten und erlauchtesten König, meinen Herrn und Gemahl, betroffen, blieb mir — außer dem Verlangen nach ihm, das vergeblich ist — kein sehnlicherer Wunsch als der, seinem Namen und unserer Liebe und meinem nun folgenden Leid Leben zu verleihen. Und neben den anderen Werken, die hierfür bestimmt sind, habe ich beschlossen, inmitten des Hofes eines meiner Schlösser meinem Herrn ein Reiterstandbild aus Bronze zu setzen. Und da ich — wie alle Welt — weiß, wie groß Ihr in dieser Kunst seid, und zugleich von altersher meinem Hause zugetan, so bitte ich Euch, diese Aufgabe zu übernehmen."

Die Königin wußte sehr wohl, daß Michelangelo bei seinen hohen Jahren die Ausführung eines solchen Auftrages unmöglich selbst noch leisten konnte. Aber sie wünschte sich den größten Bildhauer ihrer Heimat als spiritus rector in einer Angelegenheit, die ihr so sehr am Herzen lag[30]). So bat sie um Zeichnungen und Modelle und stellte dem Meister die Wahl des Schülers anheim, der seine Pläne ausführen sollte. Denn sie durfte mit Recht erwarten, daß sich der Geist des Gewaltigen auch in der Hand eines Schülers offenbaren würde.

Und solchem Wunsch einer Fürstin aus dem Geschlecht der Medici aus seiner vielgeliebten Vaterstadt Florenz konnte sich Michelangelo auch in diesen späten Alterstagen nicht wohl versagen. Wie würde ihn vor Jahrzehnten ein solcher Auftrag beglückt haben! Hatte er doch sein Leben lang an schönen Pferden Freude gehabt, und war ihm doch die Anatomie des Pferdes vertrauter als irgend einem Künstler seiner Zeit! Jetzt übertrug er die Ausführung des königlichen Auftrages seinem Schüler und Freunde Daniello da Volterra, ohne zu ahnen, welch ein Verhängnis er mit solch gewaltiger Aufgabe über ihn heraufbeschwor. Die Königin war mit der Wahl zufrieden, und bald wurde ihrem Vertreter in Rom, dem Roberto Strozzi, dem alten Freunde Buonarottis, ein Tonmodell vorgelegt, das der Schüler nach den Angaben des Meisters ausgeführt hatte. Es fand Beifall und Zustimmung, aber trotz der guten Anfänge nahm das Werk nicht den gewünschten Fortgang. Ja, im Laufe langer Jahre suchte die ungeduldige Fürstin erst den Benvenuto Cellini, später den Giovanni Bologna — beide vergebens — für die Arbeit an dem Denkmal des Gatten zu gewinnen[31]), das Daniello da Volterra noch immer nicht zum Guß gebracht hatte, als sein Meister Michelangelo an einem Februartage 1564 die müden Augen schloß.

Aber einige Monate später war es Daniello gelungen, die letzten Schwierigkeiten zu überwinden. Wenn auch der erste Guß mißlang, der zweite wurde mit Erfolg gekrönt. Wir können uns schwer eine Vorstellung davon machen, was damals ein solcher Guß bedeutete. Selbst Michelangelo war der Verzweiflung nahe gewesen, als ihm in Bologna der erste Guß der Juliusstatue mißlungen war. Daniellos schwächere Natur hatte sich einfach an diesem Werk erschöpft. Er starb in langsamem Siechtum dahin, noch ehe er an den Reiter seines Pferdes die Hand gelegt hatte. Seine Schüler boten sich der Königin an, das Werk zu vollenden, aber die Bürgerkriege in Frankreich zerstörten ihre Hoffnung, das Denkmal jemals vollendet

zu sehn. Zweiundzwanzig Jahre später machte Heinrich III. das kostbare Pferd seinem Bankhalter Orazio Ruccellai zum Geschenk. Im Hof des Palazzo Ruccellai am Corso wurde das eherne Roß im Jahre 1586 auf hohem Postament unter einem Torbogen aufgestellt und in seiner stolzen Majestät so hoch bewertet, daß ihm Ferrucci in seiner Neuausgabe von Fulvio Orsinis Antichità di Roma mitten unter den Denkmälern der Antike ein besonderes Kapitel und eine besondere Abbildung widmete[32]). Hier im Palazzo Ruccellai sah es ein deutscher Reisender, Heinrich von Pflaumern, kurz vor dem Jubiläumsjahr 1625 und war erstaunt, ein Denkmal, das einer großen Stadt zur Zierde gereicht haben würde, zum Schmucke eines Innenhofes verwendet zu sehen[33]).

Seiner ersten Bestimmung, einen König von Frankreich als Reiter zu tragen, sollte Daniellos Bronze zu ihrem Unglück nur zu bald zurückgegeben werden. Wann und wie das Streitroß Heinrichs II. nach Frankreich gelangte, ist heute nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Jedenfalls war es zunächst in St. Germain en Laye aufgestellt und wurde von dort bereits im Jahre 1634 nach Paris überführt. Biard der Jüngere aber, derselbe, dessen Heinrich IV. über dem Hauptportal des Stadthauses von allen Zeitgenossen so abfällig beurteilt wurde, erhielt vom Kardinal Richelieu den Auftrag, dem Roß einen Reiter zu geben[35]). Aber dieser Reiter sollte nicht mehr Heinrich II., sondern Ludwig XIII. sein.

Mit Kanonendonner und Trompetenschall wurde das Denkmal Ludwigs XIII. im September 1639 auf der Place Royale enthüllt und von den Dichtern der Zeit in Liedern gefeiert. Man sah das hohe Postament ganz mit Ruhmesinschriften Ludwigs „des Gerechten" und seines allmächtigen Ministers bedeckt, aber der Name des römischen Künstlers war, niemandem sichtbar, unter dem erhobenen linken Huf des Pferdes angebracht[36]).

In der rückhaltlosen Bewunderung des Pferdes sind alle einig gewesen, die das Glück gehabt haben, das vollendete Denkmal auf der Place Royale zu sehen. Brice, Piganiol, Sauval, Patte — alle sind sie seines Lobes voll. Sauval[37]) vor allem, der maßvoll und feinsinnig zu urteilen pflegt, stellte das Werk des Schülers Michelangelos über alle Werke der Antike und pries den stolzen Adel, die großzügige Manier, den sicheren, glänzenden Geschmack des Bildwerkes. Weniger günstig lautete das Urteil über den Reiter Biards. Cochin beschrieb ausführlich sein phantastisches Kostüm[38]): „Er trägt den Rachen eines wilden Tieres als Kopfbedeckung mit einem Drachen darüber. Seine Haare sind gelockt. Die Brust bedeckt ein Wams aus Büffelleder mit Fransen am Arm und über den Schenkeln. Die Schenkel und Beine sind nackend. Darüber hängt eine Art von Schärpe nach vorne und hinten herunter. Es ist wirklich schwer zu erraten, bei welcher Gelegenheit unsere Könige solch ein Kostüm getragen haben." In der ausgestreckten Hand hielt der König ursprünglich einen Kommandostab. Man weiß nicht, wann und wie er seiner Hand entfiel. Er wurde niemals ersetzt[39]).

Man müsse den Reiter vom Pont-Neuf auf das Roß der Place Royale setzen, um ein vollkommenes Denkmal zu sehen, behaupteten die Pariser, und sie mochten damit das Richtige getroffen haben[40]).

Am 12. August 1792, an demselben Tage, an dem das Standbild Heinrichs IV. fiel, ereilte auch die Statue Ludwigs XIII. ihr Schicksal[41]). Daniello da Volterra hatte nun nichts mehr vor Michelangelo voraus. Die Statue Julius II. in Bologna und das eherne Roß der Place Royale, die Meisterwerke der monumentalen Bronzeplastik in der Hochrenaissance, wurden beide zerstört! Als ein deutscher Reisender im Jahre 1800 Paris besuchte, fand er den einst so glänzenden Platz verödet und

mit Gras bewachsen, und auf dem Piedestal der Statue Ludwigs XIII. spielten ahnungslos die Kinder[42]).

Äußerst unzulänglich sind die Nachbildungen, Stiche oder Zeichnungen, die uns heute allein noch eine Vorstellung vermitteln können von einem Werk, auf das sich des Bildhauers Michelangelo letzte Schöpfergedanken richteten, das seinem Schüler das Leben kostete und schon den Römern so herrlich erschien, daß sie es den Reliquien des Altertums ohne weiteres ebenbürtig an die Seite stellten.

Es ist merkwürdig, daß wir uns Heinrich II. heute eher zu Pferde vorstellen können als Ludwig XIII. Tafel 52, Abb. 1. Eine Zeichnung Janets, die sich im Besitze Lenoirs befand, gibt einen vollkommenen Begriff von der Art, wie sich Katharina de'Medici das Reiterdenkmal des Gemahls gedacht haben mag[43]): ganz in eine herrliche Rüstung gehüllt, die Linke auf das Szepter gestützt, mit der Rechten die Zügel fassend, sehen wir die ritterliche Gestalt des Königs auf seinem prächtig geschmückten Pferde sitzen. Auf die hohe Stirn ist das leichte Federbarett gedrückt, und die vornehm geschnittenen Gesichtszüge sind äußerst individuell behandelt.

Wie anders erscheint der König auf einer Emaille, die gleichfalls Lenoir besaß[44]). Tafel 52, Abb. 2. Hier hat ein französischer Künstler den König ganz nach dem Marc Aurel auf dem Kapitol zu bilden versucht, nur hat er hinter ihm seine schöne und kluge Geliebte, Diana von Poitiers, aufsitzen lassen, die den König so beherrschte, daß man nach seinem Tode sagte: Le règne de Henri II fut celui de Diane de Poitiers. Wir wissen, daß auch Daniello da Volterra sich eng an das einzige Vorbild einer Reiterstatue angeschlossen hat, das ihm in Rom zur Verfügung stand, aber schon Ferrucci bemerkte, daß er sein Pferd — rein äußerlich betrachtet — statt des rechten Fußes den linken emporheben ließ.

Als Daniellos Bronzepferd noch im Palazzo Ruccellai stand, wurde es von Antonio Tempesta gestochen, und auf das Roß ein bärtiger Reitersmann in antik-moderner Rüstung gesetzt mit einer zerbrochenen Lanze in der erhobenen Rechten. Tafel 51, Abb. 5. Dieser Stich vor allem und einige Zeichnungen, die Bouchardon machte[45]), als er das Reiterbild Ludwigs XV. gießen sollte, Tafel 61, geben uns wenigstens von dem Pferde des römischen Meisters einen einigermaßen klaren Begriff und lassen die Bewunderung gerechtfertigt erscheinen, die Mit- und Nachwelt diesem riesenhaft-ungestümen, mächtig ausschreitenden, nüstern-schnaubenden Streitroß dargebracht haben. Ja, angesichts dieses in allen Adern unruhig pulsierenden Lebens würden wir vielleicht auch den heftigen Tadel verstanden haben, mit dem sich Falconet viele Jahre später gegen Marc Aurels geheiligtes Standbild auf dem Kapitol hervorgewagt hat[46]).

Was ist aus der Bronzestatuette dieses Reiterdenkmals geworden, die der Generaladjutant Martial Thomas im Jahre 1798 dem Musée des monuments français zum Austausch anbot?[47]) Lenoir verfaßte über diese Statuette einen Bericht an den Minister, in dem er die Erwerbung empfahl: Die Statuette stamme aus der Zeit der Aufrichtung des zerstörten Originals und würde geeignet sein, mit den Statuetten Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. aufgestellt zu werden, die das Museum bereits besitze. Weiter erfahren wir nichts, und da auch Montaiglon, der so sorgfältig alle Erinnerungen an das Denkmal der Place Royale gesammelt hat, ihrer mit keinem Wort gedenkt, so muß sie heute als verloren gelten.

Die Standbilder Ludwigs XIV. Place des Victoires.

Seit den Tagen römischer Kaiserherrlichkeit sind niemals wieder einem Kaiser oder König bei seinen Lebzeiten so viele Standbilder errichtet worden wie Lud-

wig XIV. In Marmor und in Bronze, zu Pferde und zu Fuß, als römischer Kaiser und als griechischer Gott, als Kind, als Mann, als Greis ist Frankreichs mächtiger Beherrscher mehr als ein halbes Jahrhundert lang von den besten Bildhauern Frankreichs dargestellt worden, von Guillain und Guérin, von Coustou und Coycevox, von Angier, Varin und Bernini, von Desjardins und Girardon. „Er hat seine Büste fast in allen Straßen von Paris," schrieb Delaure noch vor dem Ausbruch der Revolution. „Bei der kleinsten Veränderung, die man in den Straßen machte, war es Sitte, seinen groben Kopf mit der Perücke aufzustellen. Die Heiligen selbst haben niemals so viele Statuen erhalten. Dieser Prahlhans, wie ihn die Königin Christine von Schweden nannte, wollte sich noch in den Sackgassen anbeten lassen"[48]).

Und nicht nur in Paris prangten die Bilder dieses Königs in den Kirchen und Palästen, in den Gärten, auf den Plätzen, an den Toren, auf den Brücken; auch die Städte der Provinz, Lyon und Montpellier, Dijon und Rennes, Beauvais und Poitiers, Le Hâvre, Caen, Grenoble und Marseille wollten das Abbild Ludwigs XIV. für alle Zeit in den Kreis ihrer Mauern bannen[49]). Noch niemals schien das Bild eines Herrschers so der Gegenwart und Zukunft, so dem Lande und dem Volke eingeprägt wie das stolze Bild des Sonnenkönigs — noch niemals ist das Andenken königlicher Macht und Größe schmachvoller vernichtet worden! Von allen öffentlichen Denkmälern in Paris und Frankreich ist kaum ein einziges unversehrt geblieben. Der Untergang der Denkmäler Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. von Frankreich ist ein besonderes Kapitel in der Weltgeschichte, ein Zeugnis der allwaltenden Gerechtigkeit in der Geschichte der Völker, wie es überzeugender nicht gedacht werden kann. Die Denkmäler der Könige von Frankreich gingen zugrunde wie die Denkmäler der römischen Kaiser. Nur Marc Aurel, der Philosoph unter den Fürsten, der seine Jahre nach Jahrhunderten zählt, reitet noch heute über das Kapitol!

Als ein deutscher Reisender, Johann Jakob Volkmann, in den Jahren 1759—60 Paris besuchte, sah er noch auf der Wechsler-Brücke — Pont au Change — den zehnjährigen Ludwig XIV. zwischen seinen Eltern, Ludwig XIII. und Anna von Österreich, stehen und las auf dem Postament die Inschrift zum Andenken an die Vollendung der Brücke im Jahre 1647[50]) Tafel 53. Seiner Zerstörung im Jahre 1784 verdankt dies Denkmal seine Erhaltung im Jahre 1792[51]). Die prächtigen Bronzen von Simon Guillain waren längst nicht mehr den haßerfüllten Blicken des Volkes ausgesetzt, als man in Paris begann, die Wappen und Bildnisse der Könige zu zerstören. Ihr Andenken wurde nur noch einmal durch einen Bericht von Lebrun vom 15. Vendemiaire geweckt, der vorschlug, Ludwig XIII., Anna von Österreich und Ludwig XIV. vom Pont au Change zu jener Basis aus zerbrochenen Königsstatuen zu verwenden, die David der Kolossalstatue des souveränen Volkes zu Füßen legen wollte[52]). Da aber der abenteuerliche Plan eines solchen Denkmals niemals zur Ausführung gelangte, so blieben die Bronzen im Musée des monuments français erhalten.

Ein günstiges Geschick hat auch die Denkmäler, die Ludwig XIV. eins nach dem andern im Hof des Stadthauses gesetzt wurden, vor gänzlichem Untergange bewahrt, wenn auch die Statue des Königs, die heute im Stadthaus steht, eher für ein modernes als für ein altes Bildwerk gelten muß. Nach der Überwindung der Fronde beschloß der Rat der Stadt Paris, dem König ein Denkmal im eigenen Hause zu setzen[53]). Tafel 54, Abb. 12. Hier schuf Gilles Guérin im Jahre 1653 sein Meisterwerk, die Darstellung brutaler Vergewaltigung eines Menschen durch einen anderen und doch eines der wenigen Denkmäler Ludwigs XIV., die der Revolution ziemlich unversehrt

entronnen sind. Man sieht den jugendlichen König als antiken Helden dargestellt, wie er den rechten Fuß auf das Haupt eines besiegten Kriegers setzt, der sich zu seinen Füßen windet[54]). Nach Jahrzehnten, als sich die Verhältnisse in Paris gänzlich verändert hatten, am 30. Januar 1687, sah der König bei einem Besuch im Stadthause die Statue und befahl, sie zu entfernen, was in derselben Nacht geschah[55]). Lange Jahre lag dies Denkmal vergraben im Keller des Palais Bourbon[56]), gelangte während der französischen Revolution gleichfalls in die Obhut Lenoirs und befindet sich heute in Chantilly.

Aber die Bürger von Paris wollten den Anblick Ludwigs „des Großen“[57]), der ihnen in Wirklichkeit nur sehr selten vergönnt wurde, in ihrem Rathause nicht entbehren. Zwei Jahre später war die Marmorstatue Guérins bereits durch eine Bronze von Antoine Coyzevox ersetzt, der seine späteren Lebensjahre fast ganz der Verherrlichung des Sonnenkönigs weihte, der die Marmorstatue Ludwigs XIV. in Notre-Dame und die eherne Bronzestatue in Rennes schuf, sein Meisterwerk, das die Revolution zerstörte. Als ein Meisterwerk galt auch diese Statue im Stadthause[58]). Man sah den König als römischen Triumphator dargestellt, die eine Hand auf Siegestrophäen stützend, die andere huldvoll ausgetreckt, als wolle er die Bürger von Paris seiner Gnade versichern. Lebrun schlug im Jahre 1792 kaltblütig vor, die Statue Coyzevox' dem Schmelzofen zu überliefern, und Lenoir erklärt, daß dies auch wirklich geschehen sei[59]). Neuere Schriftsteller dagegen nehmen noch heute jene Bronzestatue Ludwigs XIV. im Hof des Stadthauses für Coyzevox in Anspruch. Sicherlich hatten sich Fragmente erhalten, und diese mögen im Jahre 1814 benutzt worden sein, als Ludwig XVIII. befahl, seinem Ahnherrn an genannter Stelle zum dritten Male ein Denkmal zu errichten.

Aber die französische Kunst genügte nicht allein, den Ruhm des ruhmsüchtigen Königs zu verherrlichen. Der größte Bildhauer Italiens mußte in Paris erscheinen, um — wie alle Welt — Ludwig XIV. zu huldigen. Lorenzo Bernini war zunächst nach Paris berufen worden, um neue Pläne für die Ausgestaltung des Louvre zu entwerfen. Aber gleich nach seiner Ankunft wurde ihm die Ehre angetragen, eine Kolossalbüste des Königs in Marmor auszuführen, und als diese nach mühevoller Arbeit endlich vollendet war, durfte er Paris nicht verlassen, ohne das bündige Versprechen, eine Reiterstatue Ludwigs in Rom sofort nach seiner Rückkehr in Angriff zu nehmen[60]). Büste und Reiterdenkmal haben sich noch heute in Versailles erhalten. Die Büste, die seinerzeit den höchsten Beifall gefunden hatte, wurde im Jahre 1792 durch den Widerstand gerettet, den die Bürger von Versailles, wenn auch nicht immer erfolgreich, der allgemeinen Zerstörungswut entgegenstellten. Überdies läßt sich eine Büste leichter schützen als ein Reiterdenkmal. Die Reiterstatue dagegen, die überhaupt erst im Jahre 1684 nach Paris gelangte, erregte das Mißfallen des allerchristlichsten Königs in so hohem Grade, daß er den Hofbildhauer Girardon beauftragte, das Bildwerk in den römischen Heros Marcus Curtius umzuwandeln, wie er sich selbst dem Flammentode weiht[61]). Tafel 54, Abb. 13. Der Kopf des Königs wurde erneuert, hochaufschlagende Flammen wurden auf der Basis angebracht, und auf diese Weise wurde dem Marmorwerk Berninis im Jahre 1792 das Dasein gerettet[62]). Denn kein anderes der monumentalen Reiterbilder Ludwigs XIV. hat die Revolution überdauert. Holte man doch sogar das Reiterrelief des Königs — eine Arbeit von Guillaume Coustou —, das zwischen Gerechtigkeit und Klugheit einige 100 Meter hoch über dem Eingang des Invalidenhotels prangte, herunter, um es zu zerstören[63]). Weihte man doch ganze Stadttore, wie die Porte Saint Bernard, dem Untergang, nur weil sie mit Reliefdarstellungen ge-

schmückt waren, die Ludwig XIV. verherrlichten[64]). Und wenn die schönsten Tore von Paris — die Tore von Saint Denis und Saint Martin —, die als „Denkmäler der Schmeichelei und Niedrigkeit" vom Erdboden verschwinden sollten, in letzter Stunde noch gerettet wurden, so geschah es durch das energische Auftreten des Deputierten Dussault, der aber nicht zu verhindern vermochte, daß alle Erinnerungen an den Sonnenkönig, mit denen diese Tore bedeckt waren, erbarmungslos vernichtet wurden[65]).

Es ist schwer, sich heute noch eine Vorstellung zu machen von dem überschwänglichen Kultus, den die Kunst des 17. Jahrhunderts mit der Persönlichkeit Ludwigs XIV. getrieben hat. Glaubten die Städte Frankreichs ohne ein Denkmal Ludwigs XIV. nicht mehr bestehen zu können, so begehrten Männer wie der Herzog von Richelieu und der Marschall von Boufflers das Bild des angebeteten Königs für ihre Schlösser. Ja, ganz einfache Sterbliche stürzten sich in ungeheure Kosten, um ihre Häuser mit einer Statue Ludwigs zu schmücken[66]). Es gab in Frankreich keinen Maler oder Bildhauer von Bedeutung, der nicht versucht hätte, das Bild dieses Königs zu gestalten, der nicht sehnlichst gewünscht hatte, sich selbst in diesem Bilde zu verewigen. So begegnen uns Darstellungen Ludwigs XIV. trotz der furchtbaren Zerstörungen der Revolution auch heute noch verhältnismäßig häufig in Frankreich, wenn auch die Meisterwerke, die allen Blicken ausgesetzt waren, zugrunde gingen. Desjardins und Girardon haben vergeblich für die Unsterblichkeit Ludwigs XIV. gearbeitet!

Auf der Place des Victoires und auf der Place Vendôme sah man einst Ludwig XIV. von hohem Sockel auf sein beherrschtes Volk herabblicken. Die beiden größten Bildhauer dieser glänzenden Kunstepoche hatten in diesen Denkmälern ihr ganzes Können zusammengefaßt, und es schien ihnen auch gelungen zu sein, der Welt in diesen Bildnissen darzustellen, daß Ludwig XIV. der größte Monarch der Erde sei, und daß seit den Tagen des Augustus kein König oder Kaiser eine solche Machtfülle in seiner Hand vereinigt hatte wie der Sohn der Anna von Österreich.

Bereits im Jahre 1683 hatte Desjardins eine Marmorstatue vollendet, die Franz d'Aubusson, Herzog de la Feuillade, auf der Place des Victoires aufzustellen gedachte[67]) Tafel 54, Abb. 14, die er in dankbarer Vergeltung königlicher Gnaden ganz in einen Ruhmestempel seines Königs umzuwandeln gedachte. Als Ludwig XIV. am 6. Dezember 1681 in Paris erschien, sah er mitten im Garten des herzoglichen Palastes sich selbst im fertigen Modell als Heros in schimmernder Rüstung dargestellt, den Lorbeerkranz auf wallenden Locken, den Herrscherstab in der ausgestreckten Linken[68]). Die vier Sklaven des mächtigen Sockels waren bereits in Bronze ausgeführt, ebenso die vier Reliefs. „Was auch der König tut," lasen die Pariser wenige Tage später im Mercure galant bei der Beschreibung dieses Besuches, „man kann nicht anders als ihn bewundern. Die meisten Menschen, von welcher Nation sie auch seien, loben oder tadeln mit Übertreibung, was ihnen im Anfang am meisten auffällt. Aber der König hat noch nie ein Wort gesprochen, ohne vorher aufs eingehendste das Objekt geprüft zu haben, über das man sein Urteil erwartet"[69]).

Es fiel in diesem Falle äußerst gnädig aus. Zu Desjardins gewandt, sagte er, nach den Erzählungen, die man ihm gemacht, habe er sich einen hohen Begriff von diesem Werk gebildet, aber er sei durch die Wirklichkeit weit übertroffen worden.

Trotzdem erwies sich die Statue als zu klein für den großen Ehrgeiz ihres Stifters, den Madame de Sévigné, „courtisant passant tous les courtisans passés" genannt

hat. Eingehender noch hat Saint Simon in seinen Denkwürdigkeiten den Charakter dieses Hofmannes gezeichnet, der damals die königliche Gunst wie wenig andere besaß[70]). „Eine schmutzige Seele, aber ein tapferes Herz; falsch und unehrlich wie nur einer, aber glänzend in seinem Auftreten und freigebig, wenn es ihm vorteilhaft erschien. Ein Mann, der die Kunst der Schmeichelei verstand wie wenige und einen grenzenlosen Ehrgeiz besaß."

Großartig wie immer machte er die inzwischen in Marmor ausgeführte Statue Sr. Majestät zum Geschenk und beauftragte Desjardins, eine neue größere Statue für das fertige Postament in Bronze auszuführen. Die Marmorstatue aber ließ Ludwig XIV. in der Orangerie zu Versailles aufstellen.

Hier blieb sie mehr als hundert Jahre. Hier fand sie im Jahre 1800 ein deutscher Reisender wieder — aber wie zugerichtet! Die Hand mit dem Szepter war herabgeschlagen, die Locken und der Lorbeerkranz waren mit Hammerschlägen glatt gemacht, um einer Freiheitsmütze Platz zu machen. Statt des Szepters trug der König eine Pike in der Hand, und auf dem Sockel las man die Inschrift: Mars français, protecteur de la liberté du monde![71])

„Viro immortali" stand in großen Buchstaben auf dem Denkmal Ludwigs XIV. geschrieben, das, in vergoldeter Bronze ausgeführt, am 28. Mai 1686 auf der Place des Victoires mit großem Pomp enthüllt wurde[72]) Tafel 54, Abb. 15 und Tafel 55, Abb. 16. Dreimal ritt der Herzog de la Feuillade an der Spitze der französischen Garde um das Monument herum, das er zum Ruhme des Königs und zum eigenen Ruhme mit nie gesehenem Aufwande gestiftet hatte. Seit Nero sich in Rom von seinen Höflingen als Unsterblichen unter den Sterblichen feiern ließ, waren einem lebenden Herrscher kaum jemals wieder so unwürdige Schmeicheleien gesagt worden, wie sie Franz d'Aubusson in den Allegorien und Aufschriften dieses Denkmals ausgesprochen hat und für alle Zeiten zu verewigen gedachte[73]).

In allen Darstellungsmöglichkeiten, als Gott und Halbgott, hatten sich die Künstler Frankreichs bereits erschöpft, als Desjardins seine zweite Statue für die Place des Victoires in Angriff nahm. Er hatte den König eben erst in Marmor als Heros dargestellt, nun mochte ihn nach einer rein menschlichen Schilderung verlangen. Am Pont au Change war Ludwig vor mehr als 50 Jahren als Kind mit dem Hermelinmantel dargestellt worden, wie ihn Frankreichs Könige bei ihrer Krönung in Reims zu tragen pflegten. Auf diesen Gedanken griff Desjardins zurück. Ludwig XIV. in höchster Herrscherpracht in vergoldeter Bronze gebildet, das war ein Vorwurf nach dem Herzen des prunkliebenden Herzogs de la Feuillade!

So kleidete er den König in jenen glänzenden Krönungsornat, den ihm der Abt von Saint-Denis auf drei Monate geliehen hatte[74]). Er gab ihm den Herrscherstab in die Rechte und legte ihm den dreiköpfigen Cerberus unter die Füße. Statt der Krone stellte er die Krönung dar, aber nicht mit dem ererbten Symbol der königlichen Würde, sondern mit dem selbsterrungenen Lorbeer persönlichen Heldentums. Die Siegesgöttin selbst, die waltende Gottheit auf der Place des Victoires, schwebte mit ausgebreiteten Schwingen heran, dem König den Siegeskranz auf die stolze Stirn zu drücken.

Schon der dreiköpfige Cerberus war als ein Symbol dreier überwundener Nationen gedacht, Englands, Schwedens und Hollands, und die vier Sklaven, die sich am Sockel, in schwere Ketten gelegt, zu den Füßen Ludwigs krümmten, brachten den Triumph über die Spanier, die Holländer, die Deutschen und die Türken zum Ausdruck. Von den bronzenen Reliefs aber konnte man die Großtaten des Königs

in lebendiger Wirklichkeit ablesen, die im Cerberus und in den Sklaven nur symbolisch dargestellt waren. Zahllose Inschriften — in goldenen Lettern auf weißem Marmor geschrieben — müssen das Denkmal förmlich bedeckt haben. Alles, was Ludwig während seiner langen Regierungsjahre Gutes und Böses vollbracht hatte, war hier in den ruhmredigen Versen des Abbé de Regnier zu einem einzigen Hymnus auf den „Unsterblichen" vereinigt worden.

Alle diese Pracht aber sollte das Volk nicht nur am Tage staunend betrachten. Auch bei Nacht sollten die vergoldeten Bronzen in tagshellem Glanze erstrahlen. Darum ließ d'Aubusson an den vier Ecken des Platzes, der völlig umgebaut worden war, um dies Denkmal würdig einzuschließen, vier ungeheure, säulengeschmückte Pfeiler aus Marmor und Bronze errichten, die, mit vier mächtigen Laternen bekrönt, den Platz auch bei Nacht heller erleuchten mußten, wie die ewige Lampe den Madonnenschrein:

Cap de Dios, d'Aubusson, je crois que tu me bernes,
De mettre le soleil entre quatre lanternes!

dichtete damals in witziger Anspielung auf den Sonnenkönig der Gascogner Surquoy [75]).

Aber die schamlose Vergötterung eines sterblichen Menschen, der frevelhafte Übermut, mit dem die heiligsten Güter fremder Nationen in den Staub getreten waren, entlockte nicht nur den Skeptikern ein Lächeln. Bereits im Jahre 1690 erschien in deutscher Sprache eine „Beschreibung der Ruhmsucht und hochmütigen Ehren-Seule, welche Ludwig XIV., Könige in Frankreich, auf dem Platz Sainte Victoire zu Paris aufgerichtet worden durch den Mareschall und Hertzog de la Feuillade, wobey mit angefüget einige Gegenschriften sowohl auf das Praedikat Ihrer Majestät: Dem Unsterblichen, als auch die übrigen Auffschrifften. Dem günstigen Leser bey gegenwärtiger Zeit in deutscher Sprache für Augen gestellt." Das Buch war gedruckt „zu Strassburg auf dem hohen Thurm Münster bei Prahlhans Luftspringern" [76]).

Zunächst findet sich in diesem merkwürdigen, äußerst selten gewordenen Büchlein einfach die Übersetzung der Beschreibung des Denkmals, die mit dem Privilegium Sr. Majestät schon im Jahre 1686 in Paris erschienen war. Dann aber darf sich der hochgeneigte Leser, dem es übel werden mochte beim Betrachten so frevelhafter Überhebung einerseits, so unwürdiger Schmeichelei andererseits an einigen kräftigen Randglossen des wackeren Deutschen erfrischen. „Dem Unsterblichen? Ja, unsterblich wird das Andenken sein so vieler verwüsteter und niedergerissener Örter; solange Genua die zerstörten Paläste, solange Elsaß, Pfalz und Niederland die zu Grund aus abgebrannten Städte ansehen und bejammern wird, so lange wird des Königs von Frankreich Name unsterblich sein. Aber auf solche Weise wie jener, der den Tempel zu Epheso in Brand gesteckt hatte einen unsterblichen Namen vermeinte zu erlangen" [77]).

Der freimütige Unbekannte, der es wagte, dem „Prahlhans Luftspringern" so die Wahrheit zu sagen, hat es sich auch angelegen sein lassen, auf jeden der schwülstigen Lobsprüche des schweifwedelnden Pariser Dichterlings ein holperiges Gegenverslein zu dichten. Natürlich erregte die Schmach, die man dem deutschen Namen in Wort und Bild auf diesem Denkmal angetan hatte, sein wackeres Gemüt am meisten, und so schrieb er den von Ludwig „dreimal aus dem Felde geschlagenen Teutschen" ins Trostbüchlein:

Der Sieg durch eitel List ist nicht so hoch zu schätzen,
Als wie den Teutschen kann sein tapfres Herz ergötzen [78]).

Dem Könige selbst aber, der sich vermessen rühmte, die abgöttische Bewunderung der ganzen Welt zu besitzen, rief er zu guter letzt grob und unwillig zu:

Wie will nun Ludewig der Heiden Götze werden?
Der — Teutsch gar recht gesagt — ein Teufel ist auf Erden![79])

Und wie dieser deutsche Bürgersmann empfand, so empfanden auch deutsche Fürsten, und das Denkmal auf der Place des Victoires trug mit zu dem Bündnis bei, das Spanien, Österreich, Bayern, die deutschen Fürsten und Schweden im Juli 1687 in Augsburg gegen Frankreich schlossen. Der Kurfürst von Brandenburg fühlte sich verletzt, Elbe und Oder an diesem Denkmal erniedrigt zu sehen, und Schweden beklagte sich darüber, daß das Porträt des Königs Karls XI. in einem der Köpfe des Cerberus zu erkennen sei.

Aber auch unter den Franzosen gab es Männer, die empfanden, daß hier die höfische Schmeichelei alle Grenzen überschritten hatte[80]). Saint-Simon schüttete eine volle Schale giftigster Ironie über das Denkmal und seinen Stifter aus, und Voltaire wollte statt der Sklaven freie und glückliche Bürger zu den Füßen des Denkmals sehen, dessen Postament man mit einem Gitter umgeben mußte, weil es wie Pasquino und Marforio in Rom täglich mit Pasquillen bedeckt war. Ja, im November 1694 erschien ein Stich, auf dem man Ludwig XIV. statt von vier Sklaven von den vier Frauen umringt sah, die eine nach der anderen die königliche Gunst besessen hatten.[81])

Die Kritik des Dargestellten selbst beschäftigte die Pariser so sehr, daß sie sich über das Künstlerische an diesem Denkmal wenig ausgelassen haben. Jedenfalls stieg Desjardins Ruhm nach diesem Werk so schnell, daß alle Städte Frankreichs sich beeilten, dem Beispiel d'Aubussons zu folgen und Desjardins selbst bald „sieben oder acht Statuen Ludwigs XIV. auf einmal auszuführen hatte"[82]).

Wer aber das Monument nicht gesehen hat, muß sich des Urteils enthalten, denn die Stiche, die sich erhalten haben, geben nur ein gänzlich ungenügendes Bild von jener Pracht und Schönheit, die es zweifelsohne besessen hat.

Martin Lister, der Paris im Jahre 1698 besuchte, läßt uns wissen, daß die Vergoldung der Statue keineswegs allgemeinen Beifall fand. „Was mir selbst aber nicht gefällt," fährt er fort, „ist die große Frau, die dem König immer im Nacken sitzt. Statt ihm Sieg zu bringen, scheint sie ihm mit ihrer Gesellschaft lästig zu allen. Die Victoria des römischen Kaisers war eine kleine Puppe auf seiner Hand, mit der er machen konnte, was er wollte"[83]).

Wie wenig gehorchen die Lebenden den Toten! Wie selten gelingt es dem Menschen, über den engen Kreis des eigenen Daseins hinaus die Dinge zu schützen, in denen er die Summe seines Lebens verkörpert sieht. Kardinal Alessandro Farnese bestimmte in seinem Testament, daß seine berühmte Antikensammlung niemals und unter keinen Umständen aus Rom fortgeschafft werden dürfe. Sie befindet sich heute in Neapel! Gleicherweise suchte der Herzog de la Feuillade mit allen Mitteln den Bestand seines Denkmals zu sichern und traf bereits am 29. Juni 1687 zu diesem Zweck die fürsorglichsten Bestimmungen. Er setzte seinem einzigen Sohn und dessen Nachkommen einzig zum Zweck der dauernden Erhaltung des Denkmals auf der Place des Victoires Güter mit einem jährlichen Einkommen von 22 000 livres aus und bestimmte wie folgt:[84])

„Der Seigneur donateur wünscht, dafür Sorge zu tragen, daß die Statue, die er dem Könige errichtet hat, für alle Ewigkeit unversehrt, in ihrer ganzen Schönheit, mit allen ihren Ornamenten erhalten bleiben möchte, und daß die Lichter, die den Platz erhellen sollen, für alle Zeit unterhalten werden. Er ordnet daher an, daß sein Sohn Louis d'Aubusson de la Feuillade und alle, die nach ihm in

den Genuß genannter Einkünfte kommen werden, gehalten sein sollen, auf ihre Kosten alle 25 Jahre genannte Statue und ihre Ornamente vergolden zu lassen und auch aus ihrer Tasche alle großen und kleinen Restaurationen zu bestreiten, die noch notwendig werden würden."

Genannte Erben sollten auch für alle Zeit für die Erleuchtung des Platzes Sorge tragen und jahraus, jahrein einen besonderen Wächter besolden. Alle fünf Jahre aber, am 5. September, am Geburtstage Ludwigs XIV., sollten sich Schultheiß und Schöffen von Paris auf die Place des Victoires begeben, um von zwei Fachleuten das Denkmal auf seine Reparaturbedürftigkeit untersuchen zu lassen. Goldene und silberne Medaillen mit der Darstellung des Denkmals sollten ihnen als Lohn für ihre Mühe überreicht werden.

So glaubte der alte Herzog für die Zukunft dieser Lieblingsschöpfung wie ein treuer Vater gesorgt zu haben. Aber kaum hatte er die Augen geschlosssen, so fand man es zwecklos, die großen Laternen für das Denkmal anzuzünden, da es kleine genug gab, um den Platz zu erhellen. Schon am 20. April 1699 wurde der junge Herzog von dieser Verpflichtung befreit. Aber war es jetzt noch nötig, die Pfeiler stehen zu lassen? Sie wurden in der Tat bereits im Jahre 1717 mit allem Marmor und allem Bronzeschmuck entfernt[85]).

Ob die Neuvergoldung, die alle 25 Jahre erfolgen sollte, überhaupt wohl ein einziges Mal ausgeführt worden ist? Volkmann, der Paris zwei Jahrzehnte vor der Revolution besucht hat, verneint es und beklagt das verwahrloste Aussehen des Denkmals[86]). Über die Sklaven am Postament aber schreibt er, daß jeder Fremde sich über sie ärgern müsse, „denn sie sollen die vier Nationen vorstellen, über die Ludwig triumphiert zu haben glaubte."

Er wußte nicht, daß diese Sklaven schon längst der Gegenstand leidenschaftlicher Erörterungen gewesen waren, und daß schon Voltaire gegen sie seine Stimme hatte laut werden lassen[87]). Ja, Mercier, dessen berühmtes Buch: „Das Jahr 2440" bereits im Jahre 1772 in London erschien, sah als Revenant mit Freude, daß man sie im Jahre 2440 vom Postament der Statue entfernt hatte und daß jede prahlerische Inschrift ausgelöscht worden war[88]).

In einem feierlichen Beschluß, der am 20. Juni 1790 in Paris gefaßt wurde, reifte die Saat zur Tat, die Voltaire und andere gesät hatten. „Es ist von Wichtigkeit für den Ruhm der Nation," heißt es hier, „daß kein Denkmal erhalten bleibe, welches die Knechtschaft verherrlicht," und es wurde angeordnet, die Sklaven von der Place des Victoires zu entfernen[89]).

So wurde die ruhmredige Schöpfung d'Aubussons allmählich vernichtet, ungeachtet der hohen künstlerischen Werte, die Desjardins in sie hineingelegt hatte. Erst fielen die mächtigen Laternen, dann die Sklaven, dann erreichte den König selbst sein Schicksal samt der Siegesgöttin.

Die Statue wurde das dritte Opfer der Revolution, nachdem die Reiterdenkmäler Ludwigs XIII. und Ludwigs XV. bereits gefallen waren[90]). Wir besitzen unter den Historienbildern der französischen Revolution einen Stich, der uns zeigt, wie die schwere Bronze von ihrem Postament entfernt wurde, wie sich Ludwigs XIV. stolzes Haupt dem Staube zuneigte[91]). Tafel 55, Abb. 17.

Auf dem Postament aber beschloß die Kommune, einen Obelisken zu errichten zur Erinnerung an die am 10. August Gefallenen. Der letzte Hamburger Domherr, Friedrich Meyer, Klopstocks Freund, stand im Jahre 1796 vor dem zerstörten Denkmal und schrieb seine Eindrücke nieder[92]): „Auf dem Fußgestell der ehemaligen Statue des Königs ist ein 50 Fuß hoher Obelisk von gemaltem Holz errichtet: Aux

citoyens morts à la journée du 10 août, la patrie reconnaissante. Unter dieser Inschrift sind die Figuren der Freiheit, Gleichheit, Eintracht und Stärke gemalt.

„Der Obelisk wird bald mit seinen Inschriften verschwinden. Die Sonnenhitze hat die Bretter schon gedörrt und gespalten. Sie fallen stückweise herab. Auch sind alle diese Erinnerungen an die Zeiten der Jakobiner und Anarchistenregierung bei dem Volke verhaßt."

Drei Jahre später eilte ein Franzose, kaum in Paris angekommen, klopfenden Herzens nach demselben Platz, um zu sehen, was die Revolution von der Herrlichkeit Ludwigs XIV. übrig gelassen hatte[93]). „La Place des Victoires! Der Mittelpunkt der französischen Republik! Ich gestehe, daß dieser Gedanke meine Einbildungskraft erhitzte, als ich langsamen Schrittes die Straße Fosses-Montmartre hinanstieg, um vorerst zu überlegen, was ich auf diesem Platz errichtet haben würde, hätte ich die Vollmacht dazu besessen. Noch in der Mitte der Straße stehend, sah ich einen Obelisken aus Marmor von ziemlich vornehmem Ansehen. Ich verdopple meine Schritte. Ich trete heran. O Schande! Der Obelisk ist von Holz! Ich glaube mich zu täuschen. Ich wende mich. Ein wurmstichiges Brett, das der Wind losgelöst hat, läßt keinen Zweifel mehr. O Überwinder von Fleurus, von Jemappes, von Arcole, von Lodi, von den Pyramiden, weiht man so Eure Siege der Nachwelt? Eine Theaterdekoration hat diese herrliche Bronzegruppe ersetzt, die dem staunenden Blick einen König darstellte, der ein Despot war! Und die französische Republik, die grande nation, ersetzt Bronze durch Bretter! Hochmütige Inselbewohner, stolze Engländer, wie froh bin ich, daß Ihr diese Schmach nicht sehen könnt, um über unsere Erniedrigung zu frohlocken!"

Weitere Nachrichten über die Reliquien des Denkmals gibt Galletti in seiner Reise nach Paris. Er weiß zu berichten, daß sich die Reliefs im Musée des Monuments français befanden, und daß die vier Sklaven im Invalidenhofe aufgestellt wurden. Die Pyramide aber war im Sommer 1808 bereits längst durch ein bronzenes Denkmal des Generals Desaix ersetzt worden[94]).

Und heute? Die vier Sklaven dienen immer noch zum Schmuck des Invalidenhotels. Sechs Basreliefs werden im Louvre bewahrt. Die Bronzemedaillons der vier Laternenträger gelangten mit anderen unermeßlichen Kunstschätzen während der Revolution nach England und werden heute in Windsor-Castle bewahrt. Nachbildungen des Denkmals selbst in Ton oder Erz scheinen sich überhaupt nicht erhalten zu haben, und die Stiche, die wir besitzen, geben fast immer den ganzen Platz wieder[95]). Eine stilistisch sehr unzureichende Wiedergabe der Statue ist der deutschen Übersetzung jener französischen Beschreibung des Abbé Regnier-Desmarais beigegeben, die im Jahre 1786 in Paris erschien. Sic transit gloria mundi! Tafel 54, Abb. 15.

Die Standbilder Ludwigs XIV. Place Vendôme.

Das Jahrhundert Ludwigs XIV. neigte sich seinem Ende zu, und seine Regierung hatte ihren Höhepunkt längst überschritten, aber noch immer sah man unter all den Darstellungen des Königs in Marmor und Bronze nicht das Reiterbild, das eigentliche Symbol des Herrschers und Heerführers, wie man es in Paris in den Statuen Heinrichs IV. und Ludwigs XIII. bereits erblickte.

Daß dem ruhmsüchtigen Könige aber eine solche Verherrlichung vor jeder anderen am Herzen lag, beweist der Auftrag, mit dem Bernini schon im Jahre 1665 Paris verlassen hatte. Und dürfen wir nicht annehmen, daß der Vendôme-Platz deshalb umgebaut und anfangs auf Place des Conquêtes, dann auf „Place de Louis

le Grand" umgetauft worden war, weil er gewürdigt werden sollte, mit dem monumentalsten Denkmal Ludwigs XIV. in Paris geschmückt zu werden?[96])

Jedenfalls hat der Gedanke, den Beherrscher Frankreichs durch Reiterdenkmäler zu verherrlichen, in seinen späteren Regierungsjahren die Monumentalplastik Frankreichs beherrscht. Und nicht nur Paris wollte ein solches Denkmal sein eigen nennen.

Im Januar 1697 las man im Mercure galant[97]): „Wie Frankreich niemals eine solche Höhe erreicht hat wie unter Ludwig dem Großen, so hat es auch für keinen seiner Herrscher jemals soviel Zuneigung an den Tag gelegt, wie für diesen erhabenen Monarchen. Und wie sehr Frankreich es sich angelegen sein läßt, seinen Ruhm in der Nachwelt zu verbreiten, das erkennt man an der großen Anzahl von Reiterstatuen, welche fast alle Provinzen des Königreiches in Bronze gießen lassen."

Schon im Jahre 1685 gaben die Staaten der Bretagne an Coyzevox den Auftrag, eine bronzene Reiterstatue Ludwigs XIV. in Rennes zu errichten. Aber sie wurde erst im Jahre 1726, elf Jahre nach des Königs Tode, aufgestellt[98]). Auch Dijon gab zu dieser Zeit den gleichen Auftrag an Le Hongre, aber auch diese Statue — bereits im Jahre 1690 gegossen — stand erst im Jahre 1725 auf ihrem Postament[99]). Desjardins, der gefeierte Schöpfer des Ludwig-Denkmals auf der Place des Victoires, der nicht mehr zu fürchten brauchte, seinen Ruhm durch Girardon verdunkelt zu sehen, hatte die Genugtuung, den Monumentalauftrag eines Reiterdenkmals Ludwigs XIV. für Lyon zu erhalten[100]). Es wurde von ihm selbst noch kurz vor seinem Tode gegossen (2. Mai 1694), aber erst nach unendlichen Mühen aller Art am 28. Dezember 1713 feierlich enthüllt. Die Reiterstatue des Königs in Montpellier wurde im Jahre 1686 den Flämischen Bildhauern in Paris, Mazeline und Hurtrelle übertragen[101]). Sie wurde erst im Jahre 1722 auf dem prächtigen Platz der Stadt aufgestellt und trug die vielsagende Inschrift: Ex oculis sublato. „Es ist vielleicht das vollkommenste Kunstwerk dieser Gattung auf der Welt," schrieb Fisch in seinen Reisen durch das südliche Frankreich, „gewiß allen dem vorzuziehen, was wir von den Alten geerbt haben"[102]). Sechs Jahre später verschwand auch diese Statue, wie alle übrigen, vom Erdboden.

Auch Privatpersonen unternahmen es, Ludwig XIV. Reiterstatuen zu errichten. Girardon selbst plante eine solche für seine Vaterstadt Troyes, aber er begnügte sich schließlich, ein Relief zu stiften, das noch heute erhalten ist[103]). Der Marschall von Boufflers wünschte den König über den Hof seines Schlosses reiten zu sehen, und wieder machte Girardon den Entwurf, der von Balthazar Keller, dem berühmtesten Erzgießer der Zeit, gegossen wurde[104]). Die Reiterstatue stand fast ein Jahrhundert lang im Hof des Schlosses von Boufflers und wurde am 11. August 1788 auf dem Marktplatz von Beauvais aufgestellt, um vier Jahre später vom Pöbel zerstört zu werden.

Wenn man die Geschichte aller dieser Denkmäler im Einzelnen betrachtet[105]) und den ungeheueren Aufwand an Geld und Zeit und Kraft erwägt, den sie gekostet haben, wenn man bedenkt, daß sich hier eine Kunstblüte erschlossen, wie sie Jahrhunderte nicht mehr gezeitigt hatten, wenn man sieht, daß Männer wie Desjardins, Coyzevox, Girardon, die größten unter den Bildhauern Ludwigs XIV., nichts Größeres geschaffen haben, wie eben diese Reiterbilder, dann trauern wir mit dem Genius der Menschheit, daß all diese Herrlichkeit zugrunde ging, und der Gedanke macht uns erschauern, daß nicht unabwendbare Schicksalsmächte diese Denkmäler zerstörten, sondern der freie Wille eben desselben Volkes, der sie geschaffen hatte.

Boileau hat Girardon den Phidias des Jahrhunderts genannt. Louvois, der ihm besonders gewogen war, erwählte ihn aus einer großen Anzahl vortrefflicher Bildhauer, um seinem Könige das Reiterdenkmal in Paris zu errichten. Es sollte an Größe und Bedeutung alles übertreffen, was jemals in Frankreich im Bronzeguß geleistet worden war. Seit Dezember 1685 beschäftigte sich Girardon mit dem Modell, aber erst am 31. Dezember 1692 konnte der Guß stattfinden, der in der Geschichte des Bronzegusses Epoche machen sollte. Der Schweizer Balthazar Keller hatte sich selbst übertroffen. Während alle früheren Reiterbilder aus mehreren Stücken zusammengesetzt waren, gelang es diesmal, Roß und Reiter tadellos in einem einzigen Guß zu vollenden. Noch 50 Jahre später erschien in Paris ein Prachtwerk, in dem die Vorgänge dieses wunderbaren Erzgusses im Einzelnen beschrieben worden sind[106]).

Kurz vor seiner Aufstellung auf der Place Vendôme im Jahre 1698 sah Martin Lister den ehernen Reiter noch in der Erzgießerei[107]). „Er ist erstaunlich groß," schreibt er, „22 Fuß hoch. Der Fuß des Königs ist 26 Zoll lang. Alle Proportionen sind gut. Man hatte 100 000 Pfund Metall gegossen, aber man brauchte nur 80 000. Roß und Reiter wurden in einem Guß gegossen. Girardon erzählte mir selbst, er habe am Modell allein acht Jahre lang ununterbrochen gearbeitet." Tafel 56, Abb. 18.

Die Akademie der Inschriften erhielt den Auftrag, die Inschriften zu verfassen. „Der König will nur etwas Großes, aber nichts, was nicht weise und vernünftig wäre, nichts, um es mit einem Wort zu sagen, was an die Sklaven, die Reliefs und die Inschriften auf der Place des Victoires erinnert," schrieb der Minister[108]).

Trotzdem fand Voltaire die Inschriften auf der Place Vendôme schlimmer als die der Place des Victories, und andere teilten diese Meinung. „Hätte es nicht genügt," fragte Patte, „auf diesen Sockel einfach die Verse Racines zu schreiben:

En quelque rang, que le ciel l'eût fait naître
Le monde en le voyant, eût reconnu son maître[109]).

Als man am 13. August 1699 das Denkmal mit all dem Pomp enthüllte, den einst der Herzog de la Feuillade auf der Place des Victoires entfaltet hatte[110]), sah man auf dem schmucklosen Postament von 30 Fuß Höhe den König in antiker Rüstung, die Stirn von flatternden Locken umrahmt, den kurzen Mantel um die Schultern geworfen, entblößten Hauptes auf seinem Streitroß sitzen[111]). Tafel 56, Abb. 19.

Hier schien nicht nur die Größe aller früheren Reiterdenkmäler übertroffen worden zu sein, hier war auch künstlerisch — soweit wir es heute aus Nachbildungen erkennen können — das Höchste und Beste geleistet worden. Kunstkenner und solche, die es sein wollten, stießen sich an der Perücke, die nicht zu der antiken Rüstung passe[112]). Sie würde uns heute vielleicht weniger stören. Aber selbst in den Stichen und Nachbildungen, die sich erhalten haben, müssen wir den monumentalen Charakter des Denkmals bewundern, die Majestät ohne alle Pose, eine Hoheit, die sich mit ruhiger Milde paart. In solchem Bilde, so meint man, hätte Ludwig XIV. mehr als in allen anderen in der Fantasie seines Volkes weiterleben müssen, wenn er wirklich der Mann gewesen wäre, als den ihn seine Schmeichler dargestellt haben.

In Wirklichkeit war die Aufnahme dieses Denkmals beim Volk eine äußerst kühle. Die Pracht der Statue und der Pomp, mit dem sie enthüllt wurde, stand in allzuschroffem Gegensatz zu der großen Not des Volkes, „das am meisten gequälte unter allen Völkern", wie der venezianische Gesandte bei dieser Gelegenheit in einem Berichte nach Venedig sich ausdrückte[113]).

Am 12. August 1792 fiel die Reiterstatue Girardons als das zweite Opfer der

Königsdenkmäler in der französischen Revolution[114]). Die Sanskulotten mußten viel Schweiß vergießen, ehe es gelang, den Erzkoloß zu erschüttern. Im Fall begrub der stolze König eins der rasenden Weiber aus dem Volke, die „Reine Violette", die in den Straßen von Paris den „Volksfreund" auszurufen pflegte. „Ihr Tod war ein großer Verlust für die nationale Sache," schreibt Duval spottend in seinen Erinnerungen[115]). Merkwürdiges Spiel des Schicksals! Unter dem Eisen eines der hinteren Pferdehufe las man das verhängnisvolle Datum 12. août 1692. Genau 100 Jahre lagen hier zwischen Entstehen und Untergang![116])

Ein Maler, Jacques Bertaux, sah Frankreichs zerstörte Königsherrlichkeit im Staube liegen, und er hielt das jammervolle Bild in seinem Skizzenbuch für kommende Zeiten fest[117]). Tafel 57, Abb. 20.

Vier Monate lang ließ man die Trümmer dieses Meisterwerkes im Staube liegen. Erst im Dezember wurde der Platz gesäubert[118]).

Es war, als ob der Schrecken noch lange an die Stätten gebannt wäre, an denen das französische Volk seine ehernen Könige umgebracht hatte. Wenige Monate später diente der mächtige Sockel auf dem „Pikenplatze" — so wurde der Platz Ludwigs des Großen jetzt genannt — dem blutigen Leichnam des Konventsdeputierten Lepelletier als Totenbahre[119]). Er hatte seine Stimme für den Tod des Königs, wie so viele andere selbst mit dem Leben gebüßt. Noch im Jahre 1801 las ein deutscher Reisender eine pathetische Inschrift auf dem Sockel, die diese Erinnerung festhalten sollte. Aber die Inschrift war schon halb verwischt und der Getötete vergessen, wie ungezählte Opfer der Revolution[120]). Hier war es auch, wo der Engländer Twiss viele hundert Folianten verbrennen sah[121]). Es waren die Diplome des abgesetzten Adels, und man hatte einen Aufruf erlassen, das Volk zu diesem Feste einzuladen. „Es sei schade, daß man nicht alle theologischen und die meisten juristischen und medizinischen Bücher gleichzeitig verbrennen könne," meinte einer der Zuschauer. Aber er tröstete sich und seine Genossen mit den Worten: Es wird schon kommen!

Wenige Monate später besuchte Mercier das Musée des Monuments français im Kloster der Petits-Augustins, wo der treffliche Lenoir die zerstückelten Kunstschätze aufgespeichert hatte. „Es war gewiß eine der merkwürdigsten Epochen der Revolution," schreibt er[122]), „als die wilden Mörder, welche sie erzeugte, auf einen Augenblick im Morden innehielten, um ihr Schwert gegen Bronzen und Bildsäulen zu richten. Sie sahen den Marmor und das Erz atmen und töteten Freundschaft, Tugend, Wohltätigkeit und Genie zum zweitenmal.

„Nachdem ihre wütenden Rotten in den Kirchen Schauspiele gegeben und eine Sängerin auf den Hochaltar gestellt hatten, nachdem sie aus den Hostienschüsseln Gebackenes gegessen und aus den Kelchen Branntwein getrunken hatten, stürzten sie die Bildsäulen, rissen die Grabsteine von den Gewölben, schändeten die Toten in ihrem letzten Zufluchtsorte und streuten Heloisens und Abälards Asche in den Wind. Die bleiernen Särge wurden in Kugeln, die Adelsdiplome in Patronen, die Gitter in Piken, die ehernen Verzierungen in Kanonen verwandelt.

„Die Könige vom ersten, zweiten und dritten Stamme, die am Fuße der Altäre zu Saint Denis eine zwiefache Verehrung zu schützen schien, wurden in ihren geheiligten Ruhestätten aufgesucht. Hebebäume der Revolutionäre öffneten die Gräber, brachten die königlichen Gebeine an das Tageslicht, und Camille Desmoulins rief aus: Welch' ein Tag für einen Königsmörder! Alle diese Könige, die Jahrhunderte in der Tiefe geruht, empfanden die Erschütterung dieser unglaublichen Umwälzung. Jetzt wurden sie durcheinander geworfen. Ludwig der Große, der mit Franz I.

und Dagobert in ein gemeinschaftliches Grab fiel, drehte im Fallen einen Arm so, daß er ihn gegen den Platz Vendôme erhoben hielt, und dem Grabenden, der ihn auf immer von der Erde vertilgte, zu drohen schien.

„Dann stürzte man sich auf die Bildsäulen der Fürsten, Feldherrn, Magistratspersonen und Minister, doch mit mehr Schonung als auf die Menschen selbst.

„Diese Tage des Wahnsinns verflossen; bald sprach man davon, daß man die gestürzten Statuen schonen, daß man die Denkmäler der Kunst, die Werke so vieler Jahrhunderte, achten müsse. Und schnell sah man die mehr oder weniger verstümmelten Bildsäulen scharenweise nach dem Depot in der Straße der Petits-Augustins bringen. Ihr Anblick bezeugte, daß sie aus einem Treffen oder von den Orgien einer lange gefesselten und plötzlich freigelassenen Menge kamen."

Und unter all den Trümmern dahinwandelnd, die seine Phantasie schauervoll erregten, entdeckte Mercier plötzlich auch die einzige Reliquie der Reiterstatue vom Vendômeplatz, den linken der bronzenen Füße des Königs. „Kommt je ein fremder Fürst," rief er aus, „der einmal einen Thron besteigen wird, hierher, so zeige man ihm diesen Fuß und flüstere ihm ins Ohr: Fürst, dies ist alles, was von drei Dynastien übrig blieb!"

Girardon selbst hat nicht weniger als sechs Bronzestatuetten nach dem Denkmal der Place Vendôme in verschiedener Größe herstellen lassen. Man findet sie noch heute in der ganzen Welt in Museen und Privatsammlungen zerstreut[123]). Außerdem haben französische Stecher dies Reiterdenkmal häufiger gestochen als alle anderen[124]). Es galt eben als die vollkommenste Verkörperung Ludwigs XIV. und wurde — schon weil hier zum erstenmal der Guß aus einer Form gelungen war — technisch und künstlerisch als das Meisterwerk der Bronzeplastik seines Zeitalters bewundert.

Die Denkmäler Ludwigs XV.

Dem langsamen Verlöschen der Sonne Ludwigs XIV. folgte der helle Tag Ludwigs XV., der sich nur allzuschnell verdunkeln sollte. Der neue Geist, der mit dem neuen Monarchen in Frankreich einzog, ist auch in der monumentalen Plastik deutlich zu spüren. Man glaubte, auf errungenen Lorbeeren ausruhen zu können, und auch die Künstler fühlten, daß es Zeit sei, die heroische Pose abzulegen. Es ist bezeichnend, daß die Provinz Ludwig dem „Großen" mit Vorliebe Reiterdenkmäler setzte, während Ludwig dem „Vielgeliebten" Lemoine nur ein einziges Reiterbild in Bordeaux errichtet hat. In allen übrigen Städten Frankreichs, in Valenciennes, in Rennes, in Nancy und in Reims sah man den König zu Fuß auf hohen Postamenten stehen.

Zwar erschien auch Ludwig XV. noch immer in antiker Rüstung mit Szepter und Lorbeer, aber man kann sich die Denkmäler, die ihm gesetzt wurden, fast eher in Ton und Porzellan ausgeführt denken als in Bronze. Überall begegnet uns ein feiner Sinn für das Zierliche, Anmutige, für das Lebendig-Liebenswürdige, und statt der schwerfälligen, brutal gefesselten Sklaven haben sich freundliche Frauengestalten am Sockel niedergelassen mit den Emblemen von Tugenden geschmückt, die Ludwig XV. nicht besaß. Je geringer die Verdienste des neuen Königs waren desto kühner hob die Schmeichelei ihr Haupt empor.

Bordeaux beschloß bereits im Jahre 1728, Ludwig XV. ein Reiterdenkmal zu setzen[125]). Tafel 59, Abb. 24. Es mußte eben noch ein Reiterdenkmal sein nach dem Muster von Lyon, Dijon, Rennes und Montpellier. Lemoine, der im Lauf seines langen Lebens

mehr Bildnisse in Marmor und Bronze von Ludwig XV. ausgeführt hat als irgendein anderer Bildhauer Frankreichs, verpflichtete sich am 9. Januar 1731, das Werk in vier Jahren zu vollenden. Das Denkmal wurde aber erst am 19. August 1793 enthüllt. Es muß sich durch besonders schöne Verhältnisse ausgezeichnet haben. Aber das Pferd, das aufgeregt auf seinem Sockel herumhüpft, läßt jene ruhige Monumentalität vermissen, die Girardon so sicher zu treffen wußte. Im Jahre 1792 wurden Roß und Reiter zerstört!

Wenige Jahre später erhielt Lemoine noch einmal den Auftrag, die Genesung des Königs von schwerer Krankheit in Rennes durch ein Denkmal zu verherrlichen[126]). Tafel 59, Abb. 26. In gewölbter Nische steht der König auf einem hohen Sockel, und zwei schöne Frauen haben sich eingefunden, ihm Weihrauch zu streuen: Allegorien der Bretagne und der wiedererlangten Gesundheit. Im Jahre 1743 wurde dies Denkmal errichtet; im Jahre 1792 wurde es zerstört.

Das Glück, Ludwig XV. einmal acht Tage in seinen Mauern beherbergt zu haben, glaubte der Stadtrat von Valenciennes durch ein Denkmal verewigen zu müssen. Tafel 59, Abb. 25. Sally, der sich später in der Statue Friedrichs V. von Dänemark ein unvergänglicheres Denkmal setzen sollte, hat hier den König stehend auf schlichtem, völlig schmucklosem Sockel dargestellt und nur zu Füßen des Postaments Kriegstrophäen ausgebreitet, die Ludwig XV. niemals erobert hatte. Die Statue wurde im September 1752 feierlich enthüllt und im August 1792 zerstört[127]).

Stanislaus I., König von Polen und Herzog von Lothringen, erschien am 26. November 1755 selbst in seiner Hauptstadt Nancy, um jenes Denkmal zu enthüllen, das er seinem Schwiegersohn und Nachfolger gesetzt hatte. Tafel 60, Abb. 28. Barthélemy Guibal hatte den König mit weit ausgestrecktem Kommandostab in antiker Rüstung auf schlankem, nach oben sich verjüngendem Sockel dargestellt. Vier schöne Frauen hatten sich mit allerhand Emblemen zu Füßen des Denkmals niedergelassen. „Die Statuen des Trajan und des Antonin," so führte der Redner des Tages aus, „haben Jahrhunderte überdauert, und so möge es auch, so wird es auch diesem Denkmal beschieden sein!" Eitler Wunsch! Wie alle übrigen öffentlichen Denkmäler Ludwigs XV. wurde auch dies Denkmal im Jahre 1792 zerstört[128]).

Pigalle hatte bereits im Jahre 1752 für Madame de Pompadour eine Marmorstatue Ludwigs XV. ausgeführt, die im Park von Bellevue aufgestellt war[129]). Der Graf von Argenson hatte im Schloß des Ormes im Jahre 1756 gleichfalls von Pigalle die Statue des Königs aufstellen lassen. Pigalle ist es auch gewesen, den Bouchardon sterbend bestimmt hatte, seine Reiterstatue auf dem Platz Ludwigs XV. in Paris zu vollenden. Pigalle wurde endlich auch im Jahre 1758 berufen, das Denkmal zu errichten, das Reims, die Krönungsstadt der Könige Frankreichs, der Verherrlichung Ludwigs XV. weihen wollte[130]). Tafel 60, Abb. 27. Auf hohem, rundem Marmorsockel sah man die bronzene Bildsäule des Königs. Er war noch immer gekleidet wie ein Imperator, den wallenden Mantel über die Schultern geworfen, den Lorbeerkranz auf die Stirn gedrückt, aber er trug nicht mehr die schwere Perücke Ludwigs XIV., und die Rechte war einfach segenspendend ausgestreckt über sein Volk. Zwei gänzlich neue allegorische Gestalten sollten das Glück veranschaulichen, das dieser König seinem Lande gebracht hatte: eine Frau mit einem Löwen an der Leine sollte das gute Regiment darstellen, ein Mann, der sich zufrieden auf einem Warenballen ausgestreckt hat, den zufriedenen Bürger. Hier begegnet uns also zuerst in Bronze ausgeführt jener „Citoyen", der drei Jahrzehnte später der einzige Ehrentitel jedes Franzosen wurde und niemand anders als Voltaire war der geistige Vater dieser Schöpfung. Pigalle hatte diesem „Bürger" seine

eigenen Züge gegeben, und Voltaire hatte ihm für sein Denkmal die vielsagende Inschrift gesandt:

Esclaves prosternés sous un roi conquérant,
De vos pleurs arrosez la terre:
Levez-vous, Citoyens, sous un roi bienfaisant,
Enfants, bénissez votre père.

Solche Worte hatten einen anderen Klang als die pathetischen Inschriften, die man an den Denkmälern Ludwigs XIV. lesen konnte. Aber sie retteten das Werk Pigalles nicht vor dem Untergang. Es wurde ebenso wie die Statuen für die Frau von Pompadour und den Grafen Argenson im Jahr 1792 zerstört.

Ein Jahr später, im Oktober 1793, erschien der Prokonsul Ruhl in Reims und zerbrach auf dem Sockel der zerstörten Statue Ludwigs XV. jenes berühmte heilige Ölfläschchen, aus dem seit Jahrhunderten die Könige Frankreichs gesalbt worden waren. Er erstattete dem Nationalkonvent über diese Heldentat mit folgenden Worten Bericht[131]): „Ich begab mich auf den Platz einst Royale, heute Nationale genannt. Ich habe hier den Haß gegen die Tyrannen gepredigt und um der Lehre das Beispiel, der Theorie die Praxis hinzuzufügen, habe ich in Gegenwart der Behörden und des Volkes unter dem Beifallsgeschrei der Menge: Vive la République, jenes Denkmal der Schande vernichtet, dessen sich die falsche List der Priester bediente, um den ehrgeizigen Plänen des Thrones besser Vorschub zu leisten. Um es mit einem Worte zu sagen, ich habe am Fuß der Statue Ludwigs des Nichtstuers, des XV. seines Namens, das heilige Ölfläschchen zerbrochen. Es existiert nicht mehr!"

Das Reiterdenkmal Bouchardons.

Bouchardon hat mit Daniello da Volterra das tragische Schicksal geteilt, sterben zu müssen, ehe er das Hauptwerk seines Lebens vollendet hatte. Es war beiden auch das gleiche Los beschieden, daß das Werk, in dem sie sich selbst verkörpert hatten, in dem sie gehofft, der Nachwelt die höchste Fülle ihres Könnens zu hinterlassen, von ruchlosen Händen zerstört worden ist. Von allen Königsstatuen Frankreichs erweckt das Meisterwerk Bouchardons die höchste Teilnahme. Entstehen und Vergehen dieses Denkmals verfolgen wir mit verhaltenem Atem, wie das Schicksal eines Helden, bei dessen Triumphen wir bereits den Untergang ahnen.

Schon am 27. Mai 1748 beschloß der Magistrat von Paris, die Tradition fortzusetzen und Ludwig XV. wie seinen Vätern in Paris ein Denkmal zu errichten. Aber erst am 23. Oktober 1749 wurde der Vertrag mit Bouchardon unterzeichnet[132]). Der König hatte der Angelegenheit von Anfang an das größte Interesse entgegengebracht, die Pläne geprüft und schließlich den weiten Platz zwischen Tuilerien und Champs Elysées der Stadt für die Errichtung des Denkmals zum Geschenk gemacht. Man nannte den neuen Platz Place de Louis XV.; man taufte ihn 40 Jahre später um in Place de la Révolution und man nennt ihn heute Place de la Concorde.

Es gibt Denkmäler, die, wie die Marc Aurel-Statue auf dem Kapitol, oder die Mediceergräber in Florenz, vom Schleier der Legende leicht umwoben, zum Eigentum der ganzen Menschheit werden und jenes tiefste Empfinden in uns erregen, das sonst der Mensch nur dem Menschen darzubringen pflegt. Es gibt Denkmäler, die, wie das Grabmal Julius II., tragische Schicksale haben von so persönlichem Reiz, daß wir sie kennen und lieben, obwohl sie niemals geworden sind, was sie

werden sollten, oder längst dem Untergang anheimfielen. Zu diesen Denkmälern gehört Bouchardons Reiterstatue Ludwigs XV.

Die ungeheure Summe von 260 000 Livres hatte Bouchardon für die Ausführung dieses Denkmals verlangt, und sie war ihm bewilligt worden. Er wußte es wohl, und er sprach es aus, daß er sich so für den Rest seines Lebens gebunden und seine ganze Kraft an diese eine Arbeit gefesselt hatte: „Dies ungeheure Werk," so schrieb er, „wird das letzte sein, was ich unternehme; es ist die denkbar schwierigste und verantwortungsvollste Aufgabe, die einem Bildhauer überhaupt gestellt werden kann."[133])

Er begann seine Arbeit mit dem Studium der Reiterstatuen, die Paris schon besaß: Heinrich IV., Ludwig XIII. und Ludwig XIV. sind von ihm mit größter Sorgfalt gezeichnet und gemessen worden und alle diese Studien haben sich im Louvre erhalten[134]). Tafel 61.

Dann machte er seine Modelle für das Pferd. Er fand ein wundervolles Tier, das ihm sein Besitzer völlig überließ, und das den Künstler bald ganz als seinen Herrn anerkannte. Caylus und Grimm wissen zu erzählen, wie Bouchardon monatelang an diesem Pferd studierte, das feurig und sanft zugleich den Künstler niemals in der Arbeit störte, das mit der größten Geduld stille hielt, wenn Bouchardon stundenlang unter seinem Bauche liegend zeichnete oder auf Leitern herumkletterte, um Hals und Rücken in allen Einzelheiten festzuhalten. „Die Zahl der Studien, die er nach der Natur gezeichnet hat," schrieb Caylus, „ist so groß, daß ich nicht wage, sie anzugeben. Man würde es mir doch nicht glauben!" Jedenfalls haben sich heute im Louvre noch 292 Blatt dieser Pferdestudien erhalten.

Vier Jahre und einen Monat arbeitete Bouchardon allein an dem Modell für Roß und Reiter. Tafel 62, Abb. 31. Am 8. Januar 1757 war das Modell vollendet; am 6. Mai 1758 wurde es von Pierre Gor gegossen. Der Guß gelang so gut, alle Schwierigkeiten wurden so glücklich überwunden, daß die Stadt Paris Mariette beauftragte, über den Guß und die Arbeiten, die ihm vorausgegangen waren, ein Prachtwerk herauszugeben. Es ist im Jahre 1768 erschienen[135]).

Bouchardon durfte nun hoffen, nach einer Arbeit von fast 10 Jahren die Aufrichtung seines Reiters auf dem schönsten und größten Platz von Paris noch selbst zu erleben. Aber widrige Umstände, die er bis jetzt siegreich überwunden, drängten sich auf einmal mit unwiderstehlicher Gewalt zwischen den Künstler und sein Werk. Selbst die große Politik hatte sich gegen ihn verschworen. Der Verlauf des Siebenjährigen Krieges war Frankreich nicht günstig gewesen. Man mußte einen einigermaßen günstigen Frieden abwarten, um, mitten in der Hauptstadt des Reiches, ein Denkmal des Königs enthüllen zu können. Vor allem aber hatte Bouchardon selbst seine Lebenskräfte erschöpft. Wie Daniello da Volterra ging er an den Anstrengungen zugrunde, die sein Werk von ihm gefordert hatte. Er starb am 27. Juli 1762, nicht ohne den Erben seines künstlerischen Vermächtnisses selbst bestimmt zu haben. „Das Werk, das ich für die Stadt Paris unternommen habe," schrieb er wenige Wochen vor seinem Tode, „hört nicht auf, mich zu beschäftigen, ja, je näher ich der Grenze komme, die Gott meinem Leben gesetzt hat, um so teurer wird es mir"[136]). Als echter Künstler rein künstlerischen Erwägungen nachgebend, schlug Bouchardon den ihm persönlich unbekannten Jean-Baptiste Pigalle als Vollender seines Meisterwerkes vor. Und Pigalle, der Schöpfer jenes prächtigen Denkmals des Herzogs Moritz von Sachsen in Straßburg, der eben die Reiterstatue Ludwigs XV. für Reims begonnen hatte, rechtfertigte das Vertrauen des Sterbenden und brachte sein Werk zum glücklichen Abschluß.

Die Allegorien des Friedens, der Klugheit, der Stärke, der Gerechtigkeit und zwei Bronzereliefs des Piedestals wurden von Pigalle, zum Teil noch nach Entwürfen von Bouchardon, ausgeführt[137]).

Ehrensalven erschütterten die Luft, als man am 17. Februar 1763 die eherne Statue Ludwigs XV. am Hause Bouchardons vorüberführte.

Wenige Tage später sah man den Reiter hoch oben auf seinem Postament, dessen obere Platte Pigalles Allegorien trugen, und die Pariser dichteten:

Oh! La belle statue! Oh! Le beau piedestal!
Les vertus sont à pied et le vice à cheval![138])

Noch kein Denkmal hatte die Gemüter so erregt wie die Reiterstatue Ludwigs XV. von Bouchardon. Die Kritiken und Erörterungen wollten kein Ende nehmen. Ganz Paris sprach von diesem Reiterbild. Die einen meinten, der König sei nicht ähnlich, die andern stießen sich an der Rüstung des römischen Imperators, noch andere meinten, das Pferd hätte den rechten Vorderfuß emporheben müssen und nicht den linken; vor allem aber spöttelte man über die Tugenden des lasterhaften Königs[139]).

„Aber alle solche Ausstellungen verschwinden wie Staub, den der Wind bewegt, vor dem Meisterwerk selbst," schreibt Grimm[140]). „Dieses große und herrliche Denkmal wird bestehen bleiben, und wird der Nachwelt beweisen, daß Frankreich zu einer Zeit, die so wenig Großes hervorgebracht hat, doch einige Männer von Genie besessen hat. Wie ich es betrachtete, empfand ich bitteren Schmerz bei dem Gedanken, daß das Schicksal dem Künstler nicht erlaubte, sich seines Ruhmes zu freuen, daß er nicht die Genugtuung hatte, die Feste zu erleben, mit denen man dies Denkmal der Bewunderung von Jahrhunderten geweiht hat. Fürwahr, dieser Gedanke tat mir weh. Denn es gibt Kunstwerke, die uns ein leidenschaftliches Interesse für den Künstler einflößen, der sie schuf, und das Werk Bouchardons gehört zu diesen Kunstwerken. Dieser Mann muß sehr fein organisiert gewesen sein, sein Herz mußte rein, seine Seele mußte einer großen Hingabe fähig sein, um seinen Werken diese Anmut und Gehaltenheit antiker Kunst, diese Einfalt und, ich möchte sagen, diesen unaussprechlich süßen Zauber geben zu können, die sie vor anderen Kunstwerken auszeichnen."

Ein deutscher Wandersmann stand noch im Jahre 1790 vor diesem Denkmal, als die Wellen der Revolution sein stolzes Piedestal schon mit dumpfem Drohen umspielten. Er hat das Urteil von Grimm bestätigt. „Nach meinem Geschmack," schrieb Friedrich Schulz in seinem Buch über Paris und die Pariser[141]), „ist die Statue Ludwigs XV. die schönste unter allen in Paris. Die von Heinrich dem Vierten, Ludwig dem Dreizehnten und Vierzehnten haben alle ihre in die Augen springenden Fehler. Heinrich IV. ist zu klein auf seinem ungeheuren Pferde, Ludwig XIII. zu dünn und zu lang, und Ludwig XIV. muß mit seinen Schenkeln die unmäßige Bauchwölbung seines fetten Rosses widernatürlich umspannen. Das Werk von Bouchardon dagegen ist das Einfachste und Edelste, was noch französische Meister hervorgebracht haben, in der Bestimmung allerdings das Zweideutigste. Denn die Inschriften sind zu schmeichelnd, als daß sie wahr sein könnten, und die vier Tugenden werden von dem Reiter gleichsam überritten."

Gravelot hat mit Geschick und Anmut den feierlichen Umzug gezeichnet, den die Stadthäupter von Paris, an ihrer Spitze der Herzog von Chevreuse, hoch zu Roß um das Denkmal am Tage seiner Enthüllung veranstalteten. Auguste de Saint-Aubin hat die Zeichnung gestochen[142]). Tafel 62, Abb. 32. Jeder einzelne dieser prächtig gekleideten Reiter dünkte sich mehr in diesem Augenblick, als der Schöpfer dieser Statue je von sich gedacht hatte. Kaum einer mochte sich die Frage stellen,

warum die Narren den Triumph genossen, den der Weise errungen hatte. Aber der Donner grollte schon, und fern am Horizont zog schon das furchtbare Gewitter herauf, dessen Blitze die Statue selbst und alle die vernichten sollte, die es jetzt noch so festlich umringten. Am Postament des Denkmals Ludwigs XV. sollte sich das Schafott Ludwigs XVI. erheben!

Für die Ewigkeit schien Bouchardons geniale Schöpfung bestimmt, und sie sollte nicht einmal ihr eigenes Jahrhundert überdauern!

Ludwig XV. auf der Place de la Révolution fiel als das erste Opfer unter den Königsstatuen. Eine Virago hoch zu Roß, Mademoiselle Theroigne, zeigte der heulenden, beutedurstigen Menge den Weg[143]). Hören wir die Augenzeugen dieser Katastrophe, hören wir sie alle, denn man zerstörte am 11. August 1792 nicht nur Bouchardons Königsstatue auf der Place cidevant Louis XV. Hier geschah es zum erstenmal, daß das Verbrechen ungesühnt blieb, ja, daß man es sogar mit dem trügerischen Glanz der Vaterlandsliebe umkleidete. Von dieser Stunde an waren in ganz Frankreich die Kirchen und die Schlösser, die öffentlichen Monumente, die Ehrensäulen und die Grabdenkmäler rettungslos dem Untergange preisgegeben. „Viele Schmiede waren beschäftigt," so schreibt Twiss, „die eisernen Stangen durchzufeilen, die sich in den Beinen des Pferdes befanden und es an dem marmornen Postament befestigten, und nachher rissen die Sanskulotten durch Stricke die Bildsäule nieder und brachen sie in Stücke wie die vier Statuen, das Piedestal und die neue prächtige Balustrade von weißem Marmor"[144]).

Mercier, der damals ein ebenso wütender Demagog war wie alle anderen, glaubte bei der Menge nur ein einziges Gefühl des Staunens darüber zu entdecken, daß das Reiterbild hohl war und die Bronze selbst nicht dicker als ein Talerstück. ‚Ja," antwortete er der erstaunten Menge, „alles war hohl, die Macht selbst und auch die Statue!"[145]).

„Das Meisterwerk Bouchardons lag schon auf den Stufen seines Postaments," berichtet Duval in seinen Erinnerungen, „überall wurde gehämmert, es auseinander zu schlagen; schon war der Kopf losgelöst und man war dabei, die Arme und die Beine herunterzuschlagen, da erschien auf dem Platz der Kommandant der Gendarmerie zu Pferde, Guingerlo: „Törichte Kanaille," rief er aus, als er den Greuel der Zerstörung erblickte, „willst du die Anarchie auf das Postament setzen, von dem du das Königtum heruntergerissen hast?"

Kaum war das mutige Wort gesprochen, so erhoben sich hundert Hände gegen den todgeweihten Verteidiger des Königtums. Zwischen den Trümmern der Statue brach er zusammen als das erste Opfer von den Tausenden, die hier zum letztenmal das Licht der Sonne erblicken sollten[146]).

Ein Zufall bewahrte vom Reiterbildnis Ludwigs XIV. den linken Fuß. Ein grotesker Gedanke des Patrioten Palloy rettete vom Denkmal Ludwigs XV. die rechte Hand[147]). Wenige Tage nach der Zerstörung sah man an den Stufen des Postaments Ludwigs XV., in einem prächtigen Lehnsessel einen Mann sitzen, der sich Henri Maser de Latude nannte. Es war derselbe Unglückliche, der dreißig Jahre seines Lebens teils im Gefängnis von Vincennes und teils in der Bastille verbracht hatte, weil er versucht hatte, die Marquise von Pompadour zu vergiften. Es war derselbe Latude, dem es auf die wunderbarste Weise gelungen war, auf der wunderbarsten Leiter aus der Bastille zu entkommen. „Latude," redete Palloy ihn an, „merkwürdiges Opfer des Despotismus, die Nation schuldet dir eine glänzende Entschädigung für alles das, was du erlitten hast. Hier dieser Stein, er kommt aus deinem Kerker — hier die rechte Hand des Tyrannen, die jenen Be-

fehl unterschrieben hat, der dich im Verließ der Bastille begrub!" — „Gleichzeitig," so schreibt ein Augenzeuge, „legte man zu den Füßen des armen Teufels eine bronzene Hand nieder, die man zu diesem Zweck von der Statue abgebrochen hatte, die am Boden lag."

„Geh hin!" rief Palloy pathetisch, „und trage diese Trophäen in deine bescheidene Wohnung und erinnere dich immer des Tages, an dem die Munificenz der Nation so hochherzig mit dir verfahren ist."

Nach dieser Ansprache zog sich Palloy mit seinen fünf Begleitern zurück. Latude aber blieb gänzlich fassungslos mit seinem Stein von der Bastille und seiner Hand Ludwigs XIV. im vergoldeten Sessel sitzen und wußte nicht, „ob er lachen oder weinen sollte über das Geschenk der großen Nation."

Madame de Genlis hat in ihren Denkwürdigkeiten den furchtbaren Eindruck beschrieben, den sie empfing, als sie nach jahrelanger Abwesenheit nach Paris zurückkehrte und alles zerstört fand, was sie einst geliebt und bewundert hatte. Sie schlich vorüber an den stolzen Palästen, in denen einmal ihre Freunde gewohnt hatten, sie sah in irgendeinem Laden eine lange Reihe von Gemälden ausgestellt von Männern und Frauen, die sie fast alle gekannt hatte, und die fast alle auf die eine oder andere Weise zugrunde gegangen waren, und ihr war, als wenn eine eiskalte Hand ihr Herz berührte.

Mit solchen Empfindungen nahten sich in den Jahren nach der Revolution die Reisenden, die Paris besuchten, dem Platz, wo einst die Statue Ludwigs XV. gestanden hatte, und wo zu ihren Füßen Ludwig XVI. und Marie Antoinette, Lavoisier und Chenier und viele, viele andere unschuldig verblutet waren. Auf dem Postament des Königsdenkmals sah man die Statue der Freiheit sich erheben. „Sie ist von bronziertem Ton und vielmehr das Bild der Vergänglichkeit als das Symbol der Freiheit. Der täuschende Bronzeanstrich blättert ab, und die undichte Masse bröckelt weg und verwittert. Die sitzende Figur ist eine Nachbildung der Dea Roma: sie hält den Speer in der einen Hand und stützt die andere auf eine auf dem Knie ruhende Erdkugel. Das marmorne Postament hat man mit Absicht halb zertrümmert gelassen. Die Gesimse sind zerschlagen, die Seitenplatten mit den Inschriften sind zerbrochen, die Marmorstufen zerschmettert und die marmornen Schranken halb umgerissen. Auf diesen Trümmern thront die Göttin aus Ton — la liberté de boue, wie die Pariser sagen — ein roher und unförmlicher Klumpen!"[148])

Vor diesem Denkmal sah im Jahre 1799 ein Pariser einen Landsmann stehen mit völlig erstarrten Mienen.

„Citoyen," redete er ihn an, „Sie scheinen überrascht zu sein."

„Nein, Citoyen, ich bin empört."

„Warum, wenn ich fragen darf?"

„Citoyen, ich bin ein Freund der Künste und stolz darauf, ein Franzose zu sein. Ich habe Paris seit der Revolution nicht gesehen. Ich komme eben von der Place des Victoires. Ihr seht mich jetzt hier. Ich glaube, ich brauche euch nicht mehr zu sagen."[149])

Das Denkmal Ludwigs XV. — schmählichen Angedenkens — wagte Ludwig XVIII. nicht zu ersetzen wie andere Denkmäler seiner Ahnen in Paris. Dort, wo einst Bouchardons Meisterwerk stand, sieht man heute einen Obelisken.[150]) Er bezeichnet zugleich den Platz des großen Blutgerichtes, das über Frankreichs Bürger erging.

Mit Ludwig XV. schließt auch das Drama der Königsdenkmäler in Paris, denn Ludwig XVI. hat man in seiner Hauptstadt keine Denkmäler mehr gesetzt. Zwar

wurde noch im März 1790 von Varenne und Janinet dem König der Entwurf eines Doppeldenkmals vorgelegt, das Ludwig XVI. und Heinrich IV. darstellte, und der König hatte seine Befriedigung mit den Worten kundgegeben: Ich bin in guter Gesellschaft[151]). Tafel 63, Abb. 33. Aber dieser Entwurf wurde ebensowenig ausgeführt, wie die glänzenden Entwürfe Lubersacs[152]) und wie der Plan, dem Könige in Brest ein Denkmal zu setzen. Die Statue Ludwigs XVI, die Attiret im Jahre 1783 in Dole errichtete, fiel zehn Jahre später der Revolution zum Opfer[153]).

In der Geschichte der monumentalen Plastik unserer Zeit gibt es keine merkwürdigere Episode wie die der Königsdenkmäler in Frankreich. In anderen Ländern begegnen uns wohl vereinzelt Denkmäler in Erz von Monarchen und Heerführern — Preußen hatte seinen Großen Kurfürsten, Sachsen August den Starken, Dänemark die Statuen Friedrichs und Christians, die Niederlande den Herzog Alba, Florenz die Medici-Reiterstatuen und Petersburg Peter den Großen. Aber in Frankreich allein konnte man in der Errichtung monumentaler Reiterstatuen eine Entwicklung verfolgen, die sich durch Künstlergenerationen fortgesetzt hat; in Frankreich allein erhielt der Königsgedanke diese monumentale Bestätigung. Aber ein einziges Jahr zerstörte, was Jahrhunderte geschaffen hatten. Die Franzosen haben sich dieses köstlichen Besitzes selbst entäußert!

Die Königsbildnisse. Die Königsstatuen in Saint-Germain-des-Prés, in Notre-Dame und in Saint-Denis.

Die Zerstörung der Königsdenkmäler auf den Plätzen und Brücken von Paris war aber nur der Auftakt ebenso schlimmer und viel allgemeinerer Verwüstungen in den Kirchen und Palästen des ganzen Landes. Wir haben in Grégoires berühmten drei Berichten über den Vandalismus ein, wenn auch, wie er selbst eingesteht, unvollkommenes, so doch immer noch überwältigendes Zeugnis darüber, wie frevelhaft in den nächsten Jahren in Frankreich die herrlichsten Kunstwerke zerstört worden sind[154]). Auch weiß Grégoire von der Zerstörung von Königsdenkmälern und Königsstatuen nichts zu berichten, weil er sie billigte. Dieser eiserne Charakter, dieser Mann, der als Mitglied des Nationalkonvents den Mut hatte, Priester zu bleiben, der sich durch nichts bestimmen ließ, seinen Glauben abzuschwören, dieser Patriot, dem das Herz blutete, als er seinen Landsleuten einen Spiegel vorhielt, in dem sie die an den Kunstwerken Frankreichs begangenen Verbrechen mit Schaudern erkennen mußten, hatte in seinem Aufsatz über die Freiheitsbäume wörtlich geschrieben: „Alles, was königlich ist, hat nur das Recht, in den Archiven des Verbrechens vorzukommen. Der Totschlag einer wilden Bestie, das Aufhören einer Pest, der Tod eines Königs sind für die Menschheit ein Grund, sich zu freuen. Die Geschichte der Könige ist das Martyrologium der Nationen“[155]).

Grégoire hat seine Worte später selbst widerrufen, aber er dachte so, als er seine Berichte im Nationalkonvent vorlas. Man kann also nicht erwarten, hier Klagen zu finden über Zerstörung von Königsstatuen irgend welcher Art, über jene nun folgenden entsetzlichen methodischen Verwüstungen in den Kirchen von Paris, die Courajod den legalen Vandalismus der ersten Revolutionsepoche genannt hat[156]). Denn was im ersten Anfange das Volk in blinder, zügelloser Wut verrichtet hatte, das setzten nun Bevollmächtigte des Nationalkonvents mit kaltblütiger Überlegung fort, und der Pöbel half und brüllte Beifall.

Aber was Grégoire verschwiegen hat, weil er es billigte, das haben andere mit lauter Stimme beklagt, das ist in den Archiven Frankreichs zum Zeugnis ewiger Schande über die Zerstörer aufbewahrt worden.

„Ich habe zum letzten Male die Denkmäler der Frömmigkeit unserer Väter betrachtet," schrieb bereits im Jahre 1792 ein Ungenannter in einem Buch, das er später „die Ruinen" nannte[157]). „Diese ehrwürdigen Gewölbe, diese heiligen Mauern, auf denen die langsam schreibende Hand der Zeit die tausendjährige Geschichte des Königtums verzeichnet hatte, werden bald aufgehört haben zu sein. Ein Augenblick wird das Werk von Jahrhunderten zerstören! Welche Veränderungen! Wo ich Meisterwerke der Kunst erblickte, sehe ich Trümmerhaufen. Umgeworfene Altäre, zerbrochene Säulen, zerstörte Statuen! Einst hallten von hohen Gewölben die feierlichen Gesänge, die frommen Gebete wieder — heute unterbricht das Todesschweigen nur der Ruf der Arbeiter, nur der Schlag des Hammers, den das Echo zu verdoppeln scheint.

„Und dies Schauspiel des Entsetzens läßt meine Einbildung mich auf einmal in Frankreichs dreiundachtzig Departements erblicken!

„Es war den freien Franzosen des 18ten Jahrhunderts vorbehalten, die Goten und Vandalen wieder lebendig zu machen, das Verbrechen Heinrichs VIII. zu erneuern, der in seinem Königreich alle Klöster gewaltsam unterdrückte. Ein blindes Verhängnis scheint alles zu bestimmen, was wir tun. Verehrungswürdige Denkmäler, geheiligte Stätten, hätte man je gedacht, daß ihr so entweiht werden würdet?"

So klagte nicht Jacquemart, der Priester, der Verfasser der „Ruinen", allein, so klagten viele andere, die ebenso wenig Macht besaßen wie er selbst: Vox clamantis in deserto! Das Verhängnis nahm mit Riesenschritten seinen Lauf. Der Zerstörung der Königsdenkmäler folgten die Autodafés der Königsbildnisse in den Schlössern, die Schändung der Königsstatuen und Königsgräber in Saint-Germain des-Prés, in Notre Dame de Paris, in Saint Denis. Mehr als zwei Jahre lang wurden diese zielbewußten Zerstörungen fortgesetzt, und es ist nur erstaunlich, daß noch so viel übrig blieb nach solchen Verwüstungen.

Vom 9. Brumaire bis zum 2. Frimaire des zweiten Jahres (30. Oktober bis 22. November 1793), d. h. in weniger als einem Monat, zerstörte man in Paris 434 Gemälde, die dem Depot Lenoirs wohl geordnet und signiert überliefert worden waren, und ohne die mutige Haltung des Konservators hätte man noch unendlich viel mehr zerstört[158]). Es war strengstens befohlen worden, die verhaßte Rasse der Capet in allen ihren Gliedern von der Erde verschwinden zu lassen. So erschienen am 9. April 1794 Bevollmächtigte der Regierung bei Lenoir und nahmen alle Bilder, die sie als „feudal" bezeichneten, und ließen sie auf den Platz von Saint-Germain-des-Prés bringen, wo sie verbrannt wurden, nachdem man das Volk zu dieser Feier mit Trommelschlägen zusammengerufen hatte[159]). Und als auf einer Versteigerung das Porträt des Kaisers von Österreich, des Vaters der Marie Antoinette, ausgeboten werden sollte, schrie die Menge sofort: au feu, au feu und das Gemälde mußte auf der Stelle verbrannt werden[160]).

Versailles, Saint Cloud, Fontainebleau verloren damals ihre Galerien historischer Porträts, und die Kunstwerke, die damals zugrunde gingen, vermag keine Phantasie sich vorzustellen. Hören wir, was die Stadtväter von Fontainebleau dem Konvent nach Paris zu berichten wußten:[161])

„Die Vorsitzende der Bürgerinnen — wir sehen, wie tätig die Anteilnahme der Frauen überall an diesen Veranstaltungen war, — die Vorsitzende der Bürgerinnen befahl, das Feuer an das patriotische Brandopfer zu legen. Bald hatte die Flamme diesen ganzen Plunder von Königen und Königinnen verzehrt, die auf lächerliche Weise überall mit Fleurs de lis verbrämt waren. Man hat hier unter anderem das Porträt Ludwigs XIII. bemerkt, des Mannes, dessen schwachherzige Ungerech-

tigkeit und feige Grausamkeit mehr Blut vergossen hat als alle Inquisitionen zusammen. Dies Gemälde war eins der Meisterwerke des berühmten Champagne, dessen andere Werke heute das Nationalmuseum schmücken. Um diesen Künstler zu ehren, hatte man einen halbentblößten Arm vom Scheiterhaufen entfernt, aber unter allgemeinem Beifall legte man ihn dahin zurück, woher man ihn niemals hätte nehmen sollen."

In der Sitzung, die der Ausschuß des öffentlichen Unterrichts am 18. April 1794 abhielt, ließ die Kommission der Künste anfragen wegen der Zerstörung der Bildnisse und Denkmäler, die auf das Königtum und auf den Fanatismus Bezug hätten. Man wünsche Zeitpunkt und Art zu wissen, wie man auf besondere feierliche Weise diese Kunstdenkmäler nach den aufgestellten Listen vernichten könne, damit auch nicht ein Stück dem „Schmelzofen der Republik" entrinnen könnte. „So," ruft Courajod entrüstet aus, „verstanden die Mitglieder der Museumskommission ihre Aufgabe"[162]). Gewiß, sie ist wohl niemals wieder in so verhängnisvoller Weise mißverstanden worden. Die Autodafés königlicher Bildnisse und kirchlicher Denkmäler von unschätzbarem Wert waren damals an der Tagesordnung, von der Schändung der Reliquien gar nicht zu reden. Die Gebeine der heiligen Genofeva, der Schutzheiligen von Paris, wurden auf dem Richtplatz — Place de la Grève — mit großen Freudenbezeugungen verbrannt, der Reliquienschrein von unschätzbarer Arbeit in Stücke zerbrochen. In die Provinz wurden Delegierte abgesandt mit dem Auftrag, in allen Kirchen die Bilder und Statuen von Heiligen zusammenzulesen und sie auf den Scheiterhaufen zu werfen, der der Vernunft und der Philosophie angezündet werden sollte. Man wundert sich nicht, daß Klopstock den Veranstaltern solcher Orgien den Ehrentitel des Citoyen zurücksandte und dazu die Worte schrieb: „Das Übermaß eurer Barbarei und Missetaten haben für immer eine Schranke aufgerichtet zwischen euch und dem glücklichen Deutschland"[163]).

„Jeden Tag", so schreibt einer, der den „Schrecken" in allen seinen Zuckungen erlebt hatte, „jeden Tag erneuerten sich diese Schändlichkeiten, bis alle Kirchen in Paris und ringsherum allen Schmuckes entblößt waren und dem Auge nur noch Trümmer darboten. Die wilden Banden Attilas haben die Heiligtümer nicht so schamlos geplündert und geschändet wie es damals geschehen ist"[164]). So beschrieb ein Franzose, was er in den Jahren 1792/93 gesehen und erlebt, und ein Deutscher, der Paris mehrere Jahre später besuchte, empfing noch die gleichen Eindrücke[165]). Eines Tages führte ihn sein Weg in die Kirche St. Sulpice. Er sah große Schutthaufen umherliegen. Der Fußboden, aus dem die Marmorsäulen und Grabmonumente herausgerissen waren, war gänzlich verwahrlost. Die ihres Marmors beraubten Altäre waren eingesunken; die Kirchenfenster, aus denen die alten wundervollen Scheiben herausgebrochen waren, hatte man nicht wieder ersetzt. Eines der schönsten Werke Pigalles, eine riesengroße Statue der Maria mit dem Kinde stand noch in der Nähe des Hochaltars, aber in welchem Zustande! Dem Kinde war der Kopf abgeschlagen, die Madonna verstümmelt, die Wolken zertrümmert. „Der Eindruck ist unauslöschlich in meiner Seele eingegraben. Der treffliche Orgelspieler Séjan hatte mich und meine Freunde zu einem Orgelkonzert eingeladen. Als nun die hehren Töne eines Chorals an den hohen Kirchengewölben widerhallten, ging ich in den leeren Hallen und Kapellen umher, sah diese Zerstörungen, die Ruinen der Altäre, die Ruinen der Gräber — Worte fehlen mir, um meine Gefühle auszudrücken!"

In Saint-Germain-des-Prés hatten die Zerstörungen bereits im Frühjahr 1791

begonnen. Im Jahre 1793 wurde die Kirche in eine Salpeterfabrik umgewandelt. Hier lagen die Könige und Königinnen des ersten Königsgeschlechts der Merovinger unter einfachen Grabsteinen begraben, auf denen man sie in ganzer Figur in den Steinen eingegraben erblickte. Draußen am Hauptportal der Kirche aber hatten sie sich mit Krone und Szepter als Hüter des Heiligtums aufgestellt. Grabsteine und Portalskulpturen wurden zerstört, um das Andenken an Chilperich und Clothar für immer auszulöschen, nur Fredegundes kunstvoll in Filigran gearbeiteten Grabstein gelang es dem Architekten Bélanger wenn auch zerstückelt zu retten[166]). Tafel 63, Abb. 34.

Keine Kirche von Paris aber wurde mehr von der furchtbaren Umwälzung betroffen als Notre-Dame, „la grande église", die Nationalkirche Frankreichs. Hier hatten Coustou und Coycevoz die überlebensgroßen Statuen Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. aufgestellt. Man sah sie, den toten Christus auf dem Schoße seiner Mutter anbetend, rechts und links vom Hochaltar knien, auf den das Volk von Paris am 10. November 1793 eine Tänzerin der Oper als Göttin der Vernunft erhöhen sollte. Hier sah man auch rings an den Pfeilern acht bronzene Engel in Überlebensgröße mit den Marterwerkzeugen stehn. Sie wurden eingeschmolzen. Die Könige aber barg Lenoir unter den Mantel der Barmherzigkeit im Kloster der Augustiner. Sie sind nach langen Jahren und vielen Irrfahrten an ihren Platz zurückgekehrt[167]).

Genau so geschäftsmäßig wie man einst Architekten und Ingenieure für die Instandhaltung der Baudenkmäler verpflichtet hatte, wurden sie jetzt angestellt, die Bauwerke gemäß den neuen Begriffen von Volksbeglückung und Religion neu herzurichten, d. h. zu zerstören. Diese Arbeiten waren sehr gewinnbringend, ohne große Mühe zu bewältigen und daher sehr begehrt. So drängten sich die Bewerber[168]).

Wir besitzen genaue Aufzeichnungen über die Zerstörungen, die der Architekt Varin vom Dezember 1793 bis September 1794 im „Tempel der Vernunft" ausführte[169]). Er arbeitete im Auftrage des Departements unter den Augen der „Citoyens-administrateurs", unter höherer Leitung des Bürgers Poyet, Mitglied der einstigen Akademie der Architektur, und verdiente große Summen. Varin und seine Helfershelfer zerstörten im Innern von Notre Dame mit großer Gewissenhaftigkeit alle Erinnerungen an den verflossenen „Despotismus"; draußen aber zerbrachen sie nicht weniger als 78 große und 12 kleinere Statuen, nicht gerechnet die Wappen, die Säulen, die gotischen Ornamente. Das ist es, was Courajod den legalen Vandalismus genannt hat, der in dieser Schreckenszeit nicht nur in Paris, sondern im ganzen Lande gehandhabt wurde, dem überall in den Kathedralen Frankreichs unschätzbare Kleinodien der Plastik zum Opfer gefallen sind. Damals verschwand die Kathedrale von Cambrai überhaupt vom Erdboden[170]), und Straßburgs Münster verlor mit seinen schönsten Bildwerken die drei köstlichen Reiterstatuen von Clodwig, Dagobert und Rudolf von Habsburg[171]). Es dürfte nicht leicht sein, diesem Exempel kaltblütiger Zerstörungsfreude in der neueren Geschichte ein zweites an die Seite zu stellen. Tafel 64, Abb. 35.

Über den drei mächtigen Portalen an der Hauptfassade von Notre Dame sah man in langer Reihe achtundzwanzig Könige von Juda und Israel mit Krone und Szepter dargestellt. Tafel 64, Abb. 36. Im Rate der Commune witterte man in diesen Statuen moderne Tyrannen, und der Rat der Commune beschloß, daß diese gotischen Bildnisse binnen acht Tagen zu zerstören seien. Sie wurden ohne weiteres aus ihren Tabernakeln herausgerissen und in die Tiefe hinabgestürzt[172]).

„Wißt ihr, was aus ihnen geworden ist?" fragt Mercier seine Leser[173]).

„Einer über den anderen geschichtet liegen sie von Schmutz starrend hinter der

Kirche. Ihre mißgestalteten Formen — offenbar hatte Mercier keinen Sinn für die Schönheit mittelalterlicher Plastik — ziehen die Blicke auf sich. Wenn man sie betrachtet mit ihren riesigen Szeptern und all ihren verwunderlichen Verstümmelungen, muß man lächeln. Dann sinnt man nach über die seltsamen Wandlungen der Zeit und die grillenhaften Entschließungen des Schicksals.

„Zufall mehr als Absicht mag sie so erniedrigt haben, denn das Auge und das Ohr werden in gleicher Weise von ihnen beleidigt. Schon ihre Geschichte hat einen schlechten Geruch.

„Ein Grenadier, die Pfeife im Munde, klettert über den runden Bauch Karls des Großen und stößt ohne Furcht und Tadel seine große kaiserliche Nase ab. Ruhig läßt er sein Auge über die anderen Statuen dahingleiten, die noch ihre Kronen auf den Köpfen haben, und sein Kamerad kümmert sich nicht darum, den Namen dessen zu wissen, den er soeben mit Füßen tritt.

„Es ist König Pippin mit dem Schwert in der Hand, den Löwen zu seinen Füßen, den er selbst erlegt hat. Löwe und Schwert aber scheinen erstarrt angesichts solcher Schmach.

„Das ist heute in Paris das neue Saint-Denis oder vielmehr das Museum dieser alten und königlichen Statuen."

So phantasierte der Bürger Mercier über die Könige Judas an der Fassade von Notre-Dame-de-Paris. Grégoires Stillschweigen über die Schändung der Königsstatuen und Merciers Betrachtungen darüber haben beide denselben Sinn. Sie zeigen, wie furchtbar der Haß gegen das Königtum selbst bei höher gerichteten Geistern war.

Als Johann Jakob Volkmann im Jahre 1786 Saint-Denis besuchte, sah er noch den Sarg Ludwigs XV. bei immer brennenden Wachskerzen feierlich aufgebahrt, seines Nachfolgers wartend, um für immer in die Gruft zu versinken[174]). Er sah die Könige Frankreichs von Karl VIII. bis auf Ludwig XIII. lebensgroß in Wachs gearbeitet auf hohen Stühlen sitzend, mit Krone und Szepter und roten Mänteln über den Schultern. Er sah die monumentalen Denkmäler von Franz I. und Claude de France, von Ludwig XII. und Anne de Bretagne, von Heinrich II. und Katharina de' Medici[175]). Er sah Karl VIII. auf seinem Bronzedenkmal knieen und mitten im Chor das Grabmal Karls des Kahlen. Er sah in der Sakristei einen Kirchenschatz, wie er auf der Welt vielleicht nur noch in St. Peter in Rom zu finden war, und betrachtete staunend die Kronen von Frankreich, Krone, Szepter und Schwert Karls des Großen und die Rüstung der Jungfrau von Orléans[176]). Ein Herrschergeschlecht war hier nach dem andern ins Grab gesunken. Sie ruhten hier noch so friedlich beisammen, wie einst die Gebeine der deutschen Kaiser im Dom zu Speyer.

Aber die Königsgruft von Speyer war längst von Soldaten Ludwigs XIV. gegeschändet und ausgeplündert worden. Nun schickten sich ihre Nachkommen an, dasselbe Verbrechen an ihren eigenen Königen zu begehen.

In der Sitzung vom 1. August 1793 faßte der Nationalkonvent den Beschluß, alle Gräber und Denkmäler der früheren Könige in Saint-Denis sowie in allen Tempeln und an allen Orten im ganzen Bereich der Republik am 10. August zu zerstören. So sollte der erste Jahrestag der Erstürmung der Tuilerien und der Gefangennahme des Königs festlich begangen werden[177]).

Bereits am 6. August begannen die Zertörungen und dauerten bis in den Oktober hinein fort. Wie viele Federn haben versucht, das Schauspiel zu beschreiben, wie die Könige und Königinnen Frankreichs aus ihren Gräbern gerissen wurden, um

wie gemeine Verbrecher einer nach dem andern und alle zusammen in einer großen Kalkgrube zu verschwinden![178]) Aber die Phantasie bemüht sich vergebens, die August- und Septembertage von 1793 in Saint-Denis zu gestalten, sich die aufgerissenen Gräber, die zerbrochenen Denkmäler, die in allen Stadien der Verwesung ans Licht gezogenen Leichname, als ein einziges Bild des Schreckens vorzustellen. Sie bemüht sich vergebens, in der Seele derer zu lesen, die als Lebendige hier unter den Toten ihr Unwesen trieben, die in unverständiger Raserei das bekämpften, was keinen Widerstand mehr leisten konnte, und mit frevelnder Hand der Majestät des Todes die Krone vor die Füße warfen.

Am 12. Oktober war von allen Gräbern nur noch Turennes Ehrengrabmal unversehrt mit seinen Trophäen und Allegorien, mit der liegenden Gestalt des Helden selbst, über dem die Unsterblichkeit den Kranz emporhielt. Lenoir hat das beschädigte Denkmal zu retten gewußt; die Mumie Turennes aber hat die wundersamsten Schicksale gehabt, ehe sie im Jahre 1800 im Invalidendom wieder mit dem Grabmal vereinigt wurde.

Lenoir ist es auch gelungen, den größeren Teil der Königsdenkmäler in seinem Museum zu bergen[179]). Aber was damals an unermeßlichen Werten zugrunde ging, weiß heute niemand mehr zu sagen. Alles was Bronze war, wurde in den Schmelzofen geworfen; die Grabstatuen Karls des Kahlen, Karls VIII. und des Marschalls d'Harman de Gillem wurden ohne weiteres dem Untergange geweiht. Andere Grabdenkmäler, wie die des Königs Eudes und des Hugo Capet wurden mutwillig zerbrochen, um für den Aufbau eines neuen Denkmals zu dienen, an dessen Anblick sich die Bewohner von Saint-Denis in Zukunft ergötzen sollten[180]).

Niemals hatte die Welt noch ein ähnliches Denkmal gesehen. Jeder Patriot wurde zum Architekten, um Marat und Lepelletier, „den Märtyrern der Revolution", ein Kenotaph zu errichten. Zwischen schnell gepflanzten Tannen und Zypressen war ein Berg aufgeworfen worden, der draußen mit Rasen bedeckt, drinnen eine Grotte barg. Diese Grotte war ganz aus den Trümmern der Königsdenkmäler hergestellt worden. Marmorsäulen, die einst zum Schmuck der Gräber gedient hatten, trugen die Gewölbe dieser Grotte, und die liegenden Statuen der Könige waren als Gebälk benützt worden. „Das Schönste, was man finden konnte", schreibt ein Augenzeuge begeistert, „war von freien Händen herbeigebracht worden, um der Freiheit diesen Tempel zu errichten".

Im Jahre 1801 besuchte der Hamburger Domherr, F. J. Meyer[181]), dem wir so manche eindrucksvolle Schilderung aus Paris verdanken, die Trümmer von Saint-Denis: „Nur Ruinen stehen noch da", schreibt er, „Denkmäler der Barbarei, der Zerstörungswut, der Schande unseres Zeitalters. Die Gewölbe der Kirche sind, nachdem sie ein Jahrtausend überlebt hatten, überall mit großen Öffnungen durchlöchert worden, die Fenster sind bis auf die letzte Scheibe zerschlagen, Schnee und Regen stürmen seit acht Jahren durch diese Fensteröffnungen und durch die ihrer Kupferbedeckung beraubten Dächer herein. Der Fußboden ist zerstückt und mit Schutt bedeckt. Die Kapellen und Altäre sind niedergeworfen, die marmornen Denkmäler zertrümmert. Die Gräber sind erbrochen, die Särge zerschlagen, Staub und Gebeine zerstreut. Verschont von der alles verwüstenden Zeit, ein Denkmal des Altertums und der Frömmigkeit, fiel das ehrwürdige Gebäude am Schluß des Jahrhunderts der Aufklärung und der Philosophie zum Opfer — der Raub des Volkes, des Pöbels, das das erleuchtetste sich nannte".

„Sie sind nicht mehr, diese Grabdenkmäler", klagte Chateaubriand. „Die kleinen Kinder spielen mit den Gebeinen der mächtigen Monarchen. Saint-Denis ist eine

Wüste geworden. Der Vogel zieht vorüber. Das Gras wächst auf den zerbrochenen Altären, und statt der Totengesänge, die einst von den Gewölben widerhallten, hört man durch das offene Dach die Regentropfen fallen, oder ein Stein löst sich los von den Trümmern und fällt, hart aufschlagend, in die Tiefe“[182]).

Das Denkmal des souveränen Volkes.

Obelisken von Holz, Kolossalstatuen aus Gips, monströse Gebilde aus zerbrochenen Kunstwerken flüchtig zusammengesetzt, das war alles, was die Revolution an die Stelle der Denkmäler zu setzen gewußt hatte, in denen sich Frankreichs Geschichte verkörperte.

Jacques Louis David, ein Erzjakobiner, das Orakel des Nationalkonvents in allen Kunstangelegenheiten, heute der Maler von Marat und morgen Ruhmesherold von Napoleon, empfand das Unzulängliche solcher Kunstübung und beglückte die Welt mit einem völlig neuen, schöpferischen Gedanken. Am 17. November 1793, als kaum über Saint-Denis das Consumatum est gesprochen worden war, erhob er im Nationalkonvent seine Stimme und sprach den Epilog zum eben vollendeten Drama der in den Staub getretenen Könige aus Erz und Stein[183]):

„Die Könige, die in den Tempeln nicht völlig den Platz der Gottheit zu erobern vermocht hatten, hatten sich wenigstens der Portale bemächtigt. Hier hatten sie ihre stolzen Bilder aufgestellt, damit das Volk sie anbeten möchte, ehe es in das Heiligtum gelangte. Gewöhnt, sich alles anzueignen, machten sie der Gottheit sogar Gebet und Weihrauch streitig.

„Ihr habt diese frechen Usurpatoren gestürzt; sie liegen auf der Erde, die sie mit ihren Verbrechen befleckt haben und werden vom Volke verhöhnt, das endlich von einem langen Aberglauben genesen ist.

„Bürger! Versuchen wir diesem Triumph der Vernunft über die Unvernunft Dauer zu verleihen! Errichten wir ein Monument mitten in Paris, nicht fern von jener Stätte, die sie zu ihrem Pantheon geweiht hatten, damit es unseren Enkeln noch den glorreichen Sieg des souveränen Volkes über die Tyrannen verkünde. Die verstümmelten Fragmente ihrer Statuen — übereinander gehäuft wie es der Zufall will — sollen ein unvergängliches Denkmal ihrer Erniedrigung und unserer Erhöhung sein. Der Wanderer, welcher einmal diese neue Welt besuchen wird, wird dem Volke seiner Heimat nützliche Lehren mitbringen und sagen: Ich hatte einmal in Paris Königsstatuen gesehen, die der Gegenstand einer erniedrigenden Götzenanbetung waren — ich kam zurück, und ich fand sie nicht mehr!“[184])

Auf diese letzten Reliquien des Königtums wollte David eine 15 Meter hohe Statue setzen, als Symbol eines freien souveränen Volkes, und die Siege der französischen Soldaten sollten die Bronze für diese Statue liefern.

Mit allgemeiner Zustimmung wurde von den Bilderstürmern von gestern dieser Vorschlag angenommen, und in jenen hochtönenden Phrasen, in denen die Revolutionsregierung sich auszudrücken beliebte, wurde sofort ein Preisausschreiben mit achtzehn Artikeln über ganz Frankreich verbreitet! Kein Wunder, daß der Aufruf ungehört verhallte, daß sich kein Künstler fand für solch ein Kunstungeheuer Modelle anzufertigen. Was Frankreich verloren hatte, konnte auf solche Weise nicht ersetzt werden[185]).

Aber ein Stachel blieb in der Seele der Franzosen zurück, den alle Phrasen nicht zu lockern vermochten. So hatte das Volk, das sich rühmte, das kunstliebendste in Europa zu sein, das Vermächtnis seiner Väter vertan! Nicht der grausame Krieg, nicht unabwendbare Naturgewalten hatten Frankreich seiner glorreichsten Erinner-

ungen beraubt; die Franzosen hatten sich selbst zerfleischt, sie hatten selbst zerstört, was jedem anderen Volke heilig war!

Wie konnte es gelingen, diesem Vorwurf zu begegnen, diese Schande auszulöschen, so fragte man sich sofort angesichts so furchtbarer Trümmerhaufen?

Seltsames Wiederspiel im Schicksal der Völker! Das Unbegreifliche geschah, dank der Triumphe Napoleons. Die Franzosen hatten kaum ihre eigenen Kirchen und Klöster, ihre Schlösser und Denkmäler, ihre Archive und Bibliotheken verbrannt, geplündert und zerstört — da erklärten sie sich schon vor der erstaunten Welt als die einzigen, auserwählten Hüter alles Schönen, was Menschenhände je auf Erden geschaffen hatten. Und mit dem Schwert in der Hand gelang es ihnen auch, die Welt von diesem Recht zu überzeugen. Aus aller Herren Länder wurden Gemälde und Statuen, ganze Archive und Bibliotheken, Medaillen, Kameen und Münzen nach Paris geschleppt, und fast zwei Jahrzehnte lang ist der Louvre das Museum Europas gewesen. Dabei blieb der Geist der Zerstörung, den die Revolution geweckt hatte, noch lange unter den Franzosen lebendig. Belgien und Holland, Italien und Deutschland sind nicht nur ausgeraubt, sondern auch verwüstet worden wie Frankreich selbst.

Nach der Schlacht bei Bellealliance und dem Sturze Napoleons mußten den beraubten Ländern auch ihre Kunstschätze und vaterländischen Heiligtümer wieder ausgeliefert werden, und Ludwig XVIII. blieb nichts übrig als die leer gewordenen Säle des Louvre mit dem zusammengeschmolzenen Erbe der Väter so gut, wie es anging, wieder anzufüllen. Aber der Anblick so mancher antiken Statue, so manchen köstlichen Gemäldes, das unrechtmäßigerweise zurückbehalten worden war, mochte ihn trösten.

Der neue König ließ auch sonst überall die zerstörten Erinnerungen an seine Ahnherrn wieder herstellen und befahl, aus dem Museum Lenoirs die Denkmäler der Valois und der Bourbonen in das wieder erstandene Saint-Denis zurückzubringen. Bald sah man auch wieder Heinrich IV. auf dem Pont-Neuf, Ludwig XIII. auf der Place Royale und Ludwig XIV. auf der Place des Victoires sich erheben. Aber diesen Statuen fehlt der historische Sinn; sie vermögen nur den Unwissenden über Unersetzliches hinwegzutäuschen. Denn die herrlichsten Schöpfungen der Monumentalplastik Frankreichs sind unwiderbringlich dahin — zerstört von denen, die sie hüten sollten.

ANMERKUNGEN.

(1) Moniteur VII (1792), Nr. 226, S. 948.

(2) Moniteur VII (1792), Nr. 229, S. 962.

(3) Der Text dieses Dekrets ist abgedruckt bei Lafolie, Mémoires historiques relatifs à la fonte et à l'élévation de la statue equestre de Henri IV. Paris 1819, S. 268.

(4) Versuche in der Geschichte der Stadt Paris aus dem Französischen des Herrn Saintfoix übersetzt. Kopenhagen 1757—65, Bd. V, S. 95. Die erste Ausgabe von Saintfoix erschien 1753 in London. — Leibniz klagte darüber, daß die vornehme Jugend Deutschlands ausschließlich dem Geschmack und den Sitten Frankreichs huldige, und Friedrich der Große schrieb, daß ganz Deutschland nach Frankreich reise, um in Versailles und in Paris Kultur zu erlernen: „Cette passion, portée à l'excès, dégénera en fureur". Vgl. Dussieux, Les artistes français à l'étranger. Paris 1852, S. 10.

(5) Reise nach Paris von Th. Holcroft. Aus dem Englischen übersetzt von J. A. Bergk. Berlin 1806, S. 25.

(6) J. J. Volkmann, Neueste Reise durch Frankreich. Leipzig 1787, I, 256 Anm. und Piganiol de la Force, Description de Paris 1765, S. 58. J. A. Dulaure (Histoire physique, civile et morale de Paris. Paris 1824, VI, 26), der sehr mit Vorsicht zu benutzen ist, leitet den Namen von dem Umstande her, daß das Pferd lange in Paris ohne den Reiter aufgestellt gewesen sei, weil er wie andere fälschlich annahm, nur das Pferd sei in Italien, der Reiter aber in Paris gegossen worden.

(7) Babeau, A., Paris en 1789. Paris 1889, S. 124. Vgl. Mercier, Tableau de Paris. Amsterdam 1782, I, 138.

(8) Schulz, Friedrich, Über Paris und die Pariser. Berlin 1791, I, 379.

(9) Tableaux de Paris, Tafel I, s. a.

(10) Souvenirs de la terreur de 1788—1793. Paris 1841, I, S. 9. Der Vorgang wiederholte sich im September und wurde auch in der Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française Paris an XI (1803), I, S. 28 verewigt. (Vgl. Tafel 50, Abb. 3.)

(11) Vgl. zur Statue Heinrichs IV: Varin, Jean-Philippe, Discours de la statue et représentation de Henri-le Grand, mise et élevée au milieu du Pont-Neuf. Paris 1614. Gleichzeitig dürfte verfaßt sein: Savot, Louis: Discours sur le subjet du colosse du grand Roi Henri posé sur le milieu du Pont-Neuf de Paris. Mit der neuen Statue, die Ludwig XVIII. i. J. 1818 Heinrich IV. von Lemot setzen ließ, beschäftigt sich Lafolie: Mémoires historiques relatifs à la fonte et à l'élévation de la statue équestre de Henri IV, Paris 1819. Hier finden sich auch die wichtigsten Notizen über die alte Statue zusammengestellt. Vgl. ferner A. L. Castellan: Des statues équestres et particulièrement de celle de Henri IV im Moniteur vom 6. und 14. Mai 1814, Bd. II, S. 499 und 531; Germain Brice: Description de Paris, 1725 IV, 179. Piganiol de la Force: Description de Paris. 1765 Bd. II, 52. Félibien: Histoire de la ville de Paris 1725, II, 1299.

(12) Desjardins, Abel, La vie et l'oeuvre de Jean Bologne. Paris 1883, S. 124. Schon zwei Jahre früher, im Jahre 1612, war auf der Schloßterrasse zu Chantilly Heinrich I. von Montmorency ein Reiterdenkmal in Bronze von seinem Sohn Heinrich II. errichtet worden. Tafel 51, 4. Dies merkwürdige Denkmal verdient eine besondere Studie, die ich bis jetzt in der französischen Kunstliteratur vergeblich gesucht habe. Mehrfach ist die Statue fälschlich für den berühmteren Anne de Montmorency in Anspruch genommen worden. (Mérigot, Promenades de Chantilly, Paris 1791, S. 26 und Lafolie a. a. O., S. 36). Duchesne (Histoire de la maison de Montmorency, Paris 1624, S. 454) hat die Statue abgebildet und die Stiftungsinschrift abgedruckt. Auch Patte (Monuments érigés en France à la glorie de Louis XV, Paris 1767, S. 93) nennt das Reiterbild eins der ersten in seiner Art, ausgeführt in „cuivre de platinerie à la manière des anciens". Über die Zerstörung der Statue im August 1792 besitzen wir mehrere merkwürdige Berichte. Vgl. Archenholz, Minerva 1793, VI, S. 535 und H. M. Williams, Skizzen von dem Zustande der Französischen Republik. Tübingen 1801, I, S. 252. Das neueste Buch über Chantilly von Luise Richter, das vor einigen Jahren in London erschien, war mir nicht zugänglich.

(13) Patte: Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1767, S. 96.

(14) Eine Aufzählung der Stiche und Holzschnitte nach der Statue Heinrichs IV. findet sich bei Desjardins a. a. O., S. 195 und ebendort S. 123 eine Wiedergabe des ältesten Stiches v. J. 1640.

(15) Lafolie a. a. O., S. 72, Anm. 1.

(16) a. a. O., IV, S. 179.
(17) Histoire des antiquités de Paris. Paris 1724, I, 235.
(18) Le nouveau Paris par le Cit. Mercier. An VII (1799). Duval (Souvenirs de la terreur de 1788 à 1793 II, 176) hat dagegen behauptet, die Statue Heinrichs IV. sei zuerst zerstört worden. Er wird aber auch durch das Zeugnis eines anderen Augenzeugen widerlegt, der den Beginn der Zerstörung der Statue Heinrichs IV. genau auf Sonntag, den 12. August zur Mittagstunde angibt. Vgl. Reise nach Paris von Mr. Twiss im Jahre 1792 in Archenholz' Minerva 1793, VI, 517.
(19) Die Henriade erlebte zahllose Auflagen in allen Hauptstädten Europas. Im Jahre 1780 erschien sie in Berlin mit einer Vorrede Friedrichs des Großen.
(20) Mercier war erstaunt, diese Rede unter dem Volk zu hören, er glaubte das Geheimnis in einem Manuskript der Nationalbibliothek verwahrt.
(21) Archenholz, Minerva 1793, VI, 518.
(22) Moniteur VII, Nr. 230, S. 963 (17. Aug. 1792).
(23) Man sieht es noch am besten in Félibiens großem Stich des Pariser Rathauses in seiner Histoire de la ville de Paris, I, S. 618, Nr. XVII.
(24) Sauval (a. a. O., III, S. 9 u. 44) vor allem spendet diesem Denkmal das höchste Lob und behauptet, es sei das schönste Reiterdenkmal in Paris. Vgl. ferner Piganiol de la Force IV, S. 97 Patte, a. a. O., S. 96 und Lami, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du moyen age au règne de Louis XIV. Paris 1898, S. 54 u. 55.
(25) Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, Monuments civils III, S. 6. Archenholz, Minerva VI (1793), S. 319.
(26) Vgl. zur Ikonographie Heinrichs IV. die Aufsätze von Bapst und Vitry in der Gazette des Beaux Arts 1891, S. 288—297 und 1898, S. 452—466. Vgl. auch Vitry und Brière, Documents de sculpture française II, Pl. 181—186.
(27) Lenoir, Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musé des monuments français. 8. éd. Paris 1806, S. 177 u. 180, Nr. 113 u. 116.
(28) Courajod, Louis, Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français, Paris 1887, Tome III, 295. Lami, Dictionnaire des sculpteurs. Paris 1894, S. 290.
(29) Thode, Michelangelo (Kritische Untersuchungen über seine Werke), V, S. 299. Die Literatur über die Reiterdenkmäler des Quattrocento findet sich zusammengestellt bei O. v. Gerstfeldt, Umbrische Städte, S. 123, Anm. 5. Eine äußerst wertvolle Monographie über die Reiterstatue Ludwigs XIII. besitzen wir von Anatole de Montaiglon: Notice sur l'ancienne statue équestre, ouvrage de Daniello Ricciarelli et de Biard le fils. Paris 1874.
(30) Katharina de' Medici ließ auch von Germain Pilon das monumentale Grabmal der Valois in St. Denis errichten, dessen Statuen Lenoir in der französischen Revolution in das Musée des Monuments français rettete. Vgl. Félibien Michel, Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Denis en France. Paris 1706, wo man S. 565 das herrliche Denkmal in ursprünglicher Aufstellung sieht, und Lenoir, Description des monuments de sculpture etc. Paris 1806, S. 163, Nr. 102.
(31) Montaiglon, a. a. O., S. 15 und 17.
(32) A. Fulvio, L'Antichità di Roma con le aggiunzioni di Girolamo Ferrucci, Venezia 1588, S. 320—321: Il simulacro del gran cavallo di metallo nel palazzo de' Ruccellai. Allerdings ist die erste Abbildung die unzuverlässigste, denn man sieht das Pferd den rechten Vorderhuf emporheben, während es tatsächlich mit dem linken ausschreitet.
(33) Montaiglon, a. a. O., S. 26.
(34) Montaiglon, a. a. O., S. 33.
(35) Lami, Dictionnaire de sculpteurs de l'école française du moyen age au règne de Louis XIV Paris 1898, S. 57. Eine zweite Statue wurde Ludwig XIII. auf dem großen Platz in Narbonne errichtet. Sie wurde von Michel Anguier ausgeführt. Vgl. Lami, a. a. O. (Paris 1898), S. 11.
(36) Andrea Fulvio, ed. Ferrucci, a. a. O., S. 321.
(37) Histoire des Antiquités de Paris etc. Paris 1724, III, 44. Ebenso bewundernd äußert sich Patte, a. a. O., S. 97.
(38) Abgedruckt bei Montaiglon, a. a. O., S. 61.
(39) Dulaure, Histoire de Paris VI, S. 55.
(40) Brice, Description de Paris II, S. 210.

(41) Archenholz, Minerva VI. (1793), S. 518.

(42) Neues Paris, die Pariser und die Gärten von Versailles. Altona 1801, S. 96. Verfasser unbekannt. Eine prächtige Ansicht der Place royale findet sich in den Delices de Paris, die 1753 erschienen. Das später angebrachte prunkvolle Gitter mit Wappen und Porträt Ludwig XIV. sieht man am besten in der Abbildung der Place Royale bei Brice II, 202. Das Denkmal Ludwigs XIII. wurde in den Jahren 1818—1826 von Ludwig XVIII. und Karl X. neu errichtet. Es wurde von dem Bildhauer Dupaty in Marmor ausgeführt. Vgl. Montaiglon, a. a. O., S. 69ff. Die Place Royale wird heute Place des Vosges genannt.

(43) Abbildung bei Lenoir: Recueil de gravures pour servir à l'histoire des arts en France. Paris 1811. Die Tafeln sind nicht numeriert. Eine ähnliche Darstellung des Königs in Email befindet sich im Louvre. Vgl. De Laborde, Notice des émaux, Paris 1852, S. 186, Nr. 238.

(44) Lenoir: Descriptions des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français. Paris 1806, S. 189, Nr. 560. Eine Abbildung findet sich in Lenoirs oben genanntem Recueil de gravures auf einer der späteren (nicht paginierten) Tafeln.

(45) J. Guiffrey und P. Marcel, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Paris 1908, II, 17, Nr. 900—902. Über andere, noch unzureichendere Stiche vgl. Montaiglon, a. a. O., S. 55 und Babeau, A., Paris en 1789. Paris 1889, S. 9.

(46) Vgl. E. Hildebrand, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet. Straßburg 1908, S. 91—98.

(47) Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments I, 118, Nr. CXIII. II, 354, Nr. CCLXIV.

(48) Description de Paris. 1791, II, 294.

(49) Vgl. A. de Boislisle, Notices historiques sur la place des Victoires et sur la place de Vendôme. Diese ausgezeichnete Studie ist an ziemlich entlegener Stelle erschienen: Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Isle-de France XV (1888), S. 244.

(50) Johann Jakob Volkmann, Neueste Reisen durch Frankreich. Leipzig 1787, I, 258.

(51) Lenoir, Description des monuments de sculpture. Paris, Janvier 1806, S. 212, Nr. 474 und Courajod, Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français, Paris 1878, I, 101. Das Denkmal wird außerdem ausführlich beschrieben bei Piganiol de la Force, Description de Paris II, 76—78. Die Abbildung ist Albert Lenoir, Statistique monumentale de Paris II, 2, Bl. 263 entlehnt. (Tafel 54.)

(52) Abgedruckt in der Gazette des Beaux-Arts XII (1875), S. 51. L. Courajod, La statue de Louis XV exécutée par J. B. Lemoyne póur la ville de Rouen. Über die von David geplante Kolossalstatue des souveränen Volkes siehe unten.

(53) Lami, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française etc. Paris 1898, S. 247/48.

(54) Abbildung bei Gonse, La sculpture française depuis le XIV. siècle. Paris 1895, S. 169.

(55) Lenoir, Description etc. 1806, S. 219, Nr. 476 und Boislisle, a. a. O., S. 238 u. 239.

(56) Courajod, Alexandre Lenoir I, 134.

(57) Diesen Beinamen hatte ihm die Stadt Paris im Jahre 1680 dekretiert. Patte, Monuments de Louis XV, S. 104.

(58) Lami (Dictionnaire etc. Paris 1906, S. 128) weiß zu berichten, daß die Restauration dieser Statue durch den Bildhauer Dupasquier und den Erzgießer Thomire 18,820 Franks kostete, was allein schon erkennen läßt, daß die Statue gänzlich erneuert werden mußte.

(59) A. a. O., S. 220 und Gazette des Beaux-Arts XII (1875), S. 53. Vgl. auch Piganiol de la Force, a. a. O., IV, 98. Boislisle a. a. O. gibt die weiteren Schicksale der Statue und meint, sie habe keine allzuschweren Verstümmelungen erlitten. Man sieht sie heute im Museum von Auteuil. Vgl. ferner Gautherot, Le vandalisme Jacobin. Paris 1914, S. 147. Herr Geheimrat Clemen machte mich zuerst auf dieses ausgezeichnete Buch aufmerksam. Eine Medaille, die 1689 geprägt wurde, gibt die Statue von Coycevox sehr deutlich wieder. Vgl. Menestrier, Histoire du roy Louis le Grand par les médailles etc. Paris 1691, S. 33.

(60) Stanislao Frascetti, Il Bernini. Milano 1900, S. 358ff. Ausführlicher noch handelt nach neuen Dokumenten über diese Statue L. Mirot, Le Bernin en France, les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV in Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'île de France, Tome XXXI (1904), S. 161—288. Vgl. ferner Alois Riegl, Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini. Wien 1912, S. 208 u. 209.

(61) Lami, a. a. O. (1906), S. 210. Auch J. J. Volkmann sah die Statue und war auch über ihre Entstehungsgeschichte unterrichtet.

(62) Sie steht noch heute am Springbrunnen der Schweizer in Versailles. Thomassin (Recueil des figures etc. de Versailles. Paris 1694, Tafel 62) hat die Statue gestochen. „Die Aktion des Helden aber sowohl als des Pferdes ist gar zu wild und gar zu übertrieben," urteilte Winkelmann, ed. Eiselein I, S. 141. Im Park von Versailles steht auch die Statue des Ruhmes, die Ludwigs XIV. Geschichte schreibt, von Domenico Guidi, ein Werk, das im Jahre 1679 von Colbert bestellt wurde. Vgl. Boislisle, a. a. O., S. 259.

(63) Legrand, Description de Paris. Paris 1808, I, 34, und Lami, a. a. O. (1906), S. 117. Vgl. ferner Carle Dreyfus, Le basrelief de Guillaume Coustou du Tympan de la porte de l'hôtel des Invalides im Bulletin de la société de l'histoire de l'art français année 1907, S. 30.

(64) Volkmann, a. a. O., I, 399, beschreibt die Reliefs ausführlich. Über die Zerstörung vergl. E. und J. de Goncourt, Histoire de la société française pendant le Directoire. 3. éd. Paris 1864, S. 11.

(65) Gute Stiche der Tore mit ihren Skulpturen finden sich bei Félibien, Histoire de la ville de Paris II, 1496—99. Vgl. auch Boislisle, a. a. O., S. 242 und Gautherot, S. 88.

(66) Boislisle, a. a. O., S. 249—260 hat den Statuen, die Ludwig XIV. von Privatpersonen errichtet wurden, ein besonderes Kapitel gewidmet.

(67) Vgl. zum folgendem vor allem Boislisle, a. a. O., S. 32 ff. und Lami (1906), S. 151.

(68) Gestochen von Simon Thomassin, Recueil etc. Nr. 86.

(69) Boislisle, a. a. O., S. 37.

(70) Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon. Paris 1829, III, 232.

(71) Neues Paris und die Pariser. Altona 1800 (anonym erschienen), S. 431. Im Jahre 1816 stellte der Bildhauer Lorta die Statue im Auftrage Ludwigs XVIII. wieder her. Eine zweite Marmorstatue, die er ebenfalls Desjardins zuschreibt und sich gleichfalls als früheren Entwurf für eine Statue auf der Place des Victoires denkt, hat Louis Rouart publiziert. Vgl. Bulletin de la société de l'histoire de l'art français an 1907, S. 217—220.

(72) Piganiol de la Force, Description de Paris III, 60—74. Germain Brice, Nouvelle description (1725), I, 369. Ausführliches über die Enthüllung dieses Denkmals und die Kritiken, die die Zeremonie hervorrief, bringt Boislisle, a. a. O., S. 58 ff.

(73) Einen Plan der Place des Victoires besitzt die graphische Sammlung in München. Er ist bei Mariette in der Rue St. Jacques erschienen. Abbildungen des Platzes finden sich bei Félibien, a. a. O., II, 1515 und bei Sauval, Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris. (Tafel 55, 16). Paris 1722, I, 628.

(74) Boislisle, La place des Victoires et la place Vendôme, a. a. O., S. 40.

(75) Description du Monument érigé à la gloire du roy par M. le Maréchal Duc de la Feuillade à Paris. Paris 1690, S. 7. Die gleiche Beschreibung war in größerem Format und auf stärkerem Papier bereits im Jahre 1686 in Paris erschienen. Zur Literatur, die dies Denkmal hervorrief, muß auch der Traité des statues von François Lemée (Paris 1688) gerechnet werden.

(76) Bereits im Jahre 1689 war in Philippsburg bei Matthias Elenden eine Übersetzung der obengenannten französischen Beschreibung erschienen, die auch schon die Gegenschriften enthielt, aber ohne das spottende Titelblatt: Beschreibung der Ehrensäule, welche Ludovicus XIV. Könige in Frankreich auff dem Platz Sainte Victoire zu Paris aufgerichtet worden durch den Mareschall und Hertzog de la Feuillade. Auch Matthias Elenden dürfte ein Pseudonym sein.

(77) a. a. O., S. 22.

(78) a. a. O., S. 29.

(79) a. a. O., S. 30.

(80) Boislisle, a. a. O., S. 62 ff., dem auch die Angaben über den Unwillen im Auslande entnommen sind.

(81) Lavallière, Fontange, Montespan, Maintenon. Vgl. Boislisle, a. a. O., S. 266.

(82) Boislisle, a. a. O., S. 210.

(83) A journey to Paris in the year 1698 by Dr. Martin Lister. London 1699, S. 27. Im Jahre 1753 wurde das Buch von J. G. Meintel ins Deutsche übersetzt.

(84) Die Bestimmungen sind im Anhang von Lemées, Traité de statues in extenso abgedruckt. Vgl. ferner Piganiol III, 67 ff. und Patte, Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1767, S. 100.

(85) Die Bronzereliefs dieser Säulen befinden sich heute in Windsor-Castle; sie waren i. J. 1900 in Paris ausgestellt. Lami (1906), S. 151.

(86) Reisen durch Frankreich I, 317.

(87) Für das Denkmal Ludwigs XV. in Reims und seine Allegorien verfaßte Voltaire die S. 357 abgedruckten Verse.

Vgl. Patte, a. a. O., S. 176 und Gazette des Beaux-Arts XVI (1896), S. 394.

(88) S. 44.

(89) G. Gautherot, Le vandalisme Jacobin. Paris 1914, S. 21. Auch schon bei Sauval I, 236 hatten die gefesselten Sklaven auf dem Pont-Neuf Anstoß erregt.

(90) Archenholz, Minerva 1793, Bd. VI, S. 517.

(91) Collection complète des tableaux historiques de la révolution française. Paris an XI (1802), I, S. 276, Nr. 68.

(92) Fr. I. L. Meyer, Fragmente aus Paris im IV. Jahr der französischen Republik. Hamburg 1797, I, S. 53—56.

(93) Courajod, Alexandre Lenoir et son journal I, S. CII.

(94) Galletti, Reise nach Paris im Sommer 1808. Gotha 1809, S. 60. Lenoir hatte im Musée des Monuments français dem zerstörten Denkmal der Place des Victoires ein besonderes Erinnerungszeichen geweiht. Man sah einen Sockel mit den vier geretteten Reliefs und darauf auf einer Säule stehend die Statuen des Überflusses und der Gleichheit. Lenoir, Description etc. (an X — 1802), S. 274, Nr. 208.

(95) Boislisle (Mémoires de la société de l'histoire de Paris XV, 1888), a. a. O. S. 59, Anm. 5, zählt die Stiche auf, die sich im Cabinet des estampes und vor allem im Musée Carnavalet von der Place des Victories und seinem Denkmal erhalten haben. Einen guten Stich des Platzes geben Félibien, Histoire de Paris II, 1514 und Menestrier, Histoire du roy Lovis le Grand par les médailles etc. Paris 1697, S. 52, Lernée hat die Place des Victoires ausgezeichnet — aber in kleinsten Verhältnissen als Titelblatt für den Traité des statues stechen lassen. Der Platz ist von J. Rigaud gemalt und das Gemälde von der Chalcographie du Louvre gestochen worden.

(96) Legrand, Description de Paris. Paris 1808, II, 15 ff. Vgl. G. Dolot, Note historique sur la Place Vendôme et sur l'hôtel du gouverneur militaire de Paris. Paris 1887 und Boislisle, a. a. O., S. 94.

(97) Boislisle, a. a. O., S. 233.

(98) Lafolie, a. a. O., S. 259. Simon Thomassin hat das Denkmal i. J. 1699 gestochen. Vgl. Lami, a. a. O. (1906), S. 129 und Patte, a. a. O., S. 113. Boislisle (a. a. O., S. 215) gibt in seiner vortrefflichen Arbeit auch über die Statuen, die Ludwig XIV. außerhalb von Paris errichtet waren, eine Fülle zuverlässiger Nachrichten.

(99) Patte, S. 114, Lafolie, S. 258, Lami (1906), S. 311, Boislisle, S. 233. Eine Bildsäule Ludwigs XIV. zu Fuß sah Sophie Laroche i. J. 1785 zu Poitiers. Vgl. Journal einer Reise von der Verfasserin von Rosaliens Briefen. 1787, S. 253.

(100) Patte, S. 112, Lafolie, S. 256, Lami (1906), S. 151. Das furchtbare Schicksal von Lyon ist bekannt aus dem Erlaß vom 12. Oktober 1793: Lyon fit la guerre à la liberté. Lyon n'est plus etc. Vgl. Gautherot, a. a. O., S. 280. In Wielands deutschem Merkur I (1794), S. 304—307 findet sich ein Gedicht von R. Hommel, Der Wanderer von Lyon. Hier heißt es:

Eitler Traum! Auch hier verbrannte Trümmer,
Schwarzer Staub, die alte Herrlichkeit!
Weggeschwunden jene Königssäulen
Wie die Märchen aus der Fabelzeit.

Lyon besaß noch andere Darstellungen Ludwigs XIV. und eine Büste Ludwigs XIII. Boislisle, a. a. O., S. 229 ff.

(101) Boislisle, a. a. O., S. 226; Patte, S. 115; Lafolie, S. 257.

(102) Erschienen in Zürich im Jahre 1795, S. 81. Fisch schrieb das Denkmal fälschlich dem Coyzevox zu.

(103) Boislisle, a. a. O., S. 246. Ein ausgezeichneter Stich nach dem Relief bei Menestrier, Histoire du roy Lovis le grand par les médailles etc. Paris 1693, S. 53.

(104) Boislisle, a. a. O., S. 250 widerlegt die Legende, die Reiterstatue sei anfangs für die Place Vendôme bestimmt gewesen. Vgl. Patte, S. 111. Lafolie, S. 260/61, Lami (1906), S. 2113 und Félibien, Histoire de Paris II, 1522.

(105) Boislisle hat mit größter Sorgfalt alles gesammelt, was sich an Nachrichten auch über die kleineren Denkmäler Ludwigs XIV. in Le Hâvre, Grenoble, Caen, Aix, Marseille, Tours, Angers, Le Mans, Périgord, Québeck, Troyes, Issoire erhalten hat. Auch hat er den Denkmälern, die Ludwig XIV. von Privatpersonen gesetzt wurden, ein besonderes Kapitel gewidmet. A. a. O., S. 210 ff.

(106) Boffrand, Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV élevée par la ville de Paris dans la Place de Louis le Grand en 1699. Paris 1743.

(107) A journey to Paris in the year 1698. Third edition. London 1699, S. 29.

(108) Boislisle, a. a. O., 148.

(109) Patte, S. 176.

(110) Ein Stich, den Dolot publiziert hat, stellt den feierlichen Aufzug dar und zeigt das Postament noch ohne die Inschriften und Bronzen von Coustou, die erst 30 Jahre später hinzugefügt wurden. Vgl. Boislisle, a. a. O., S. 197.

(111) Patte, S. 105; Lafolie, S. 256; Lami (1906), S. 213; Piganiol de la Force (III, 1—8) und andere Historiker von Paris haben das Denkmal ausführlich beschrieben.

(112) Schon Lister hatte an der Perücke Anstoß genommen. Lubersac, Discours sur les monuments publics de tous les âges et de tous les peuples connus etc. Paris 1775, Anhang Seite IV schrieb: La statue équestre a quelques beautés. Mais on ne conçoit point le mauvais goût des artistes qui ont coiffé d'une énorme perruque un roi vêtu à la romaine.

(113) Boislisle, a. a. O., S. 158.

(114) Archenholz, Minerva 1793, Bd. IV, S. 516. Der Patriot Palloy, derselbe, der später Latude am zerstörten Denkmal Ludwigs XV. die Geschenke der Nation überreichte, beteiligte sich mit einem Schlosser, einem Maurer, einem Zimmermann und einem Steinsetzer eifrigst am Werk der Zerstörung. Der Bürger Barallier ließ sich einen der Bronzefinger des Königs schenken, um ihn als Aufreizungsmittel in die Provinz zu schicken. Boislisle, a. a. O., S. 203.

(115) Souvenirs de la terreur II, 177.

(116) Louis Blanc, Histoire de la Révolution française VII, 101. „On a lu cette inscription sur place," schreibt Montgaillard, Histoire de France depuis la fin du règne de Louis XVI jusqu'à l'année 1825. Paris 1827, III, 166. Napoleon ließ dann bekanntlich die Nachbildung der Trajanssäule auf der Place Vendôme errichten und stellte die eigene Statue auf die schwindelnde Höhe, von der sie i. J. 1814 herabgeholt wurde, um für den Guß der neuen Statue Heinrich IV. auf dem Pont Neuf zu dienen. Tafel 57, Abb. 21. Vgl. Lami (1898), S. 69 und Normand, Paris, S. 236.

(117) Guiffrey et Marcel, Inventaire général des dessins du Louvre etc. I, S. 55, Nr. 255.

(118) Boislisle, a. a. O., S. 268.

(119) Dolot, a. a. O., S. 6 und Funerailles de Michel Lepellier bei Mercier, Le nouveau Paris I, 175 ff.

(120) Neues Paris, die Pariser und die Gärten von Versailles. Altona 1801, S. 124.

(121) Archenholz, Minerva 1793, Bd. VI, S. 498.

(122) Mercier, Über die Niederlage der Kunstwerke bei den Petits-Augustins, übersetzt von E. L. in Eunomia 1803, I, S. 392—99. Gleichzeitig erschien der Aufsatz Merciers auch in den französischen Miscellen. Tübingen 1803, Bd. IV, S. 12—17. Der Kunst Girardons ist in der französischen Revolution besonders übel mitgespielt worden. Sogar das Grabmal seiner Gattin wurde zerstört und erst im Jahre 1817 in der Kirche Sainte-Marguerite wieder aufgestellt. Abb. bei Piganiol I, 422. Vgl. Lami (Ludwig XIV.), S. 392. Aber den Werken Bouchardons ist es fast noch schlimmer ergangen. Vgl. Lami I (1910), S. 106.

(123) Boislisle, a. a. O., S. 126. Lenoir hatte schon eine dieser Statuetten im Musée des Monuments français (Description, 6. Ausgabe 1802, S. 275) aufgestellt. Sie befindet sich noch heute im Louvre. Die Zusammenstellung dieser Bronzen, die vor allem für die zerstörten Denkmäler in der Provinz von Wichtigkeit wären, dürfen wir den Franzosen überlassen.

Aber auch in Deutschland haben sich in öffentlichen und Privatsammlungen eine Anzahl von Reiterstatuetten französischer Herkunft erhalten, und es wäre der Mühe wert, sie zu sammeln und auf ihren Zusammenhang mit den zerstörten Denkmälern zu prüfen.

Das Museum in Braunschweig besitzt eine größere Nachbildung der Reiterstatue Girardons in bronziertem Gips und eine in kleineren Verhältnissen in Bronze. Die Bronzestatuette steht einer Replik nahe, die sich in der Sammlung François in Rouen befindet und Gazette des Beaux Arts XVIII[b] (1878),

S. 827 abgebildet ist. Eine andere Replik befindet sich in der Sammlung Arnhold in Berlin. Eine reiche Sammlung von Bronzepferden besitzt Geheimrat v. Weinberg in Frankfurt a/M.

Die prächtigen Bronzen im Grünen Gewölbe in Dresden (Tafel 58), über deren Herkunft Sponsel im Führer durch das Grüne Gewölbe, Dresden 1915, S. 321 u. 323 Auskunft gibt, haben eine ganz besondere Bedeutung, weil sie — wenn sie überhaupt Ludwig XIV. vorstellen — nicht Kopien nach Pariser Statuen sind, sondern Repliken der zerstörten Reiterstatuen aus der Provinz. Herr Dr. Muchall machte mich auf eine Reiterstatuette im Bayrischen Nationalmuseum in München aufmerksam. Sie ist eine in Einzelheiten leicht veränderte Replik einer der Dresdener Statuetten. Allerdings ist es keineswegs sicher, daß die beiden Statuetten in Dresden überhaupt Ludwig XIV. darstellen. Französische Künstler (Sally und Lamoureux) führten bekanntlich auch in Kopenhagen die Reiterstatuen Friedrich V. und Christian V. aus, die sich noch beide erhalten haben. Sie müßten in den Kreis der Forschung hineinbezogen werden. Vgl. Patte, a. a. O., S. 88 und Dussieux, Les artistes français à l'Etranger, S. 73. Herr Direktor Sponsel ließ die Aufnahmen der Dresdener Bronzen freundlichst für mich machen.

(124) Boislisle, S. 153 u. 157. Der von Boislisle als anonym bezeichnete Stich wird im Kupferstichkabinett in Berlin Audran zugeschrieben.

(125) Patte, a. a. O., S. 138, Pl. XIV; Lami (1911), II, S. 60; Lafolie, S. 261.

(126) Patte, a. a. O., S. 149, Pl. XX; Lami (1911), II, S. 62. Statuettes de terre cuite représentant le monument de Louis XV à Rennes in Bulletin de la société de l'histoire de l'art français 1907, S. 130—133.

(127) Patte, a. a. O., S. 143, Pl. XVII; Lami (1911), II, 324.

(128) Patte, a. a. O., S. 155, Pl. XXIII; Lami I (1910), 392.

(129) Marquet de Vasselot, Quelques oeuvres inédites de Pigalle in Gazette des Beaux Arts XVI (1896), S. 391—406; Lami I, 239. Sophie Laroche (Journal einer Reise durch Frankreich. Altenburg 1787, S. 147) sah im Hof der Militärschule eine Statue Ludwigs XV. stehen mit der Aufschrift: Dieser wollte nur geliebt sein.

(130) Patte, a. a. O., S. 173, Pl. XXX; Lami II (1911), S. 250; Gazette des Beaux Arts XVI (1896), S. 393.

(131) Prosper Tarbé, Trésors des églises de Reims. Reims 1843, S. 308. Eine Statue Ludwigs XV für Rouen, deren Entwurf Patte, a. a. O., Pl. XXXIII abgebildet hat, wurde niemals ausgeführt. Vgl. Courajod, La statue de Louis XV exécutée par J. B. Lemoyne pour la ville de Rouen in Gazette des Beaux Arts XII (1875), S. 44ff.

(132) Patte, a. a. O., S. 119, Pl. I; Alphonse Roserot, La statue de Louis XV par Bouchardon in Gazette des Beaux Arts XVII (1897), S. 195 u. 377; Piganiol II, 382; Lubersac, Discours sur les monuments publics. Paris 1775, Appendix, S. IV.

(133) Gazette des Beaux Arts XVII (1897), S. 202.

(134) Guiffrey und Marcel, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre etc. Paris 1908, II, S. 14 u. 17. Vgl. auch Reiset, Notice des dessins. Paris 1866, S. XLIV.

(135) Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la Fonte en Bronze, d'un seul jet de Louis XV. le bien aimé, dressée sur les mémoires de M. Lempereur ancien échevin par M. Mariette. Paris 1768.

(136) Gazette des Beaux Arts XVII (1897), S. 386, wo der Brief Bouchardons abgedruckt ist.

(137) Die Inschriften beschäftigten die Männer der Wissenschaft sehr und es kam zu einer heftigen Polemik. Vgl. Oeuvres de la Harpe. Paris 1821, Tome XIV, S. 300.

(138) Lami (1911), II, 249.

(139) Vgl. Lubersac, a. a. O. VI, der das Denkmal eingehend begutachtet und Pigalles Tugenden mit großer Härte getadelt hat: On ne peut rien voir d'aussi lourd et d'aussi mal imaginé que les quatre figures, qui flanquent les angles du piédestal etc.

(140) Correspondence litteraire. Paris 1813, III, 423.

(141) Berlin 1791, S. 351.

(142) L'Art Bd. 57 (1894), S. 283.

(143) Archenholz, Minerva 1793, Bd. II, 513.

(144) Archenholz, Minerva 1793, Bd. II, 516.

(145) La main de bronce in Le nouveau Paris. Paris s. a. I, 174.

(146) Souvenirs de la terreur II, 176 und Prudhomme, Histoire générale et impartiale des erreurs et des fautes etc. Paris 1797, IV, S. 82.

(147) Duval, a. a. O., II, 184 ff.
(148) Fr. J. L. Meyer, Fragmente von Paris im IV. Jahr der französischen Republik. Hamburg 1797, I, S. 42 ff.
(149) Courajod, Alexandre Lenoir et son journal I, S. CIV.
(150) Gazette des Beaux Arts XVII (1897), S. 196. Es wurden nach Lami (I, 112) zwei verschiedene Statuetten nach der Statue Ludwigs XV. angefertigt, die eine von Louis-Claude Vassé (22 Zoll), die andere von Pigalle (23 Zoll). Die erste wurde in sieben, die zweite in zwei Exemplaren ausgeführt. Ein ausgezeichnetes Exemplar befindet sich in der Sammlung Arnhold in Berlin, dessen Aufnahme ich Herrn Hugo Kunheim verdanke. Über andere Reduktionen in Bronze vgl. Gazette des Beaux Arts XVIII (1897), S. 168 und XVII (1897), S. 199 und Brière, Note sur deux réductions de la statue de Louis XV par Bouchardon in Bulletin de la société de l'histoire de l'art Français 1907, S. 104.
(151) Einen farbigen Stich dieses Denkmals besitzt das Kupferstichkabinett in Berlin. Tafel 63, Abb. 33.
(152) Description d'un projet de monument à ériger dans une place publique à la gloire de Louis XVI et de la France in Lubersac, Discours sur les monuments S. 223. Über den Plan eines Denkmals in Brest vgl. Bull. de la société de l'histoire de l'art Français 1907, S. 24.
(153) Lami (1910), S. 33.
(154) Rapports de Henri Grégorie . . . sur les excès du vandalisme etc. par un Bibliophile normand, Paris 1867. Vgl. Mémoires de Grégoire ed. Carnot. Paris 1837, I, 346: On m'aurait jeté à bas de la tribune si j'avais révélé toutes leurs turpitudes. Ich denke anderen Ortes auf die Berichte von Grégoire ausführlicher zurückzukommen.
(155) Vgl. den Aufsatz Grégoire in Mercier, Le nouveau Paris I, 217.
(156) Alexandre Lenoir etc. I, S. XXI.
(157) (Nic. Fr. Jacquemart), Remarques historiques et critiques sur les abbayes, collegiales etc. supprimés dans la ville de Paris d'après le décret du 15 février 1791. Par un citoyen de la section des Lombards. Paris 1792 (nicht 1791, wie bei Quérard, La France littéraire IV, 194). Im Jahre 1799 erschien die zweite Auflage dieses Buches unter dem Titel: Les ruines parisiennes mit dem Namen des Verfassers.
(158) Revue des questions historiques XXIII (1878), S. 552. Vgl. über die Verbrennung der „Honteuses effigies des tyrans": Courajod, Alexandre Lenoir I, S. XCVII und Gazette des Beaux Arts XII (1875), S. 55, Anm., wo es heißt: „Cent cinquante-huit tableaux de féodalité ne méritant ni description ni estimation, parceque la totalité étant déstiné à être brûlée".
(159) Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris 1886, II, 148), Archives du Musée des monuments.
(160) Davillier, Le mobilier du chateau de Versailles in Gazette des Beaux Arts XIV (1876), S. 155
(161) Delaborde, Les archives de la France. Paris 1867, S. 251 u. 255. Vgl. auch Tuetey, Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts. Séance du 13 juin 1794, wo es heißt: Tous les tableaux et portraits représentant des individus de la race Capet seront inventoriés et réunis dans un même dépôt, et que, conformément à l'inventaire on procédera à leur destruction totale et complète etc. (Paris 1912, I, S. 225—226).
(162) Alexandre Lenoir I, S. XCII.
(163) In seinem Briefe an Roland vom 19. Dezember 1792 hatte Klopstock geschrieben: Après avoir bien senti le bonheur, savouré la volupté, d'être citoyen Français etc. Später schrieb er der Nationalversammlung: Je plains ceux qui sè disent citoyens, et qui répandent à torrens le sang des citoyens. O crime! Der erste Brief ist publiziert im Original in Klopstocks sämtlichen Werken (Stuttgart 1839, Ergänzungen I, 472. Das zweite Schreiben ist abgedruckt bei Peltier, Histoire de la révolution du 10 Aoust 1792. Londres 1795, II, S. 114 u. 15. Bailly (Etude sur la vie et les oeuvres de Fr. G. Klopstock, Paris 1888), der sich S. 416 ff. ausführlich mit Klopstocks Stellung zur französischen Revolution beschäftigt hat, scheint den Brief nicht gekannt zu haben. Seine Oden, die zwischen 1793 und 94 entstanden sind voll Verzweiflung über den Weg, den die Revolution eingeschlagen hatte.
(164) Duval, a. a. O., IV, 113 und 115 und 137.
(165) Meyer, Fragmente aus Paris im IV. Jahr der Französischen Republik II, 204.
166) Gautherot, a. a. O., S. 148. Vauthier, L'église Saint-Germain-des-Prés (1791—1821) in Bulletin de la société de l'histoire de l'art français 1913, S. 174. Die Abbildung des Portals gibt u. a. nach einer alten Zeichnung Albert Lenoir, Statistique monumentale de Paris I, 2. Vgl. auch Jacques Bouillart, Histoire de l'abbaye royale de Saint Germain des Prés, Paris 1724, S. 309, Pl. 4.

(167) Eine Abbildung des Hochaltars vor der Revolution mit der Pietà, den Königsstatuen und den überlebensgroßen Bronzeengeln findet sich bei Piganiol de la Force, Description de Paris I, 322.

(168) Vgl. bei Gautherot, a. a. O., S. 227: La demolition administrative des sculptures. Das eindrucksvollste Stimmungsbild eines Augenzeugen gibt auch hier wieder Mercier in dem Kapitel: Démolition des eglises et sépultures in Le nouveau Paris V, 224.

(169) Gautherot, a. a. O., S. 235.

(170) Le Glay, Recherches sur l'église métropolitaine de Cambray. Paris 1825 mit dem Motto aus einer Leichenrede für Ludwig XVIII: Nous l'avions vue cette basilique, remplie de mausolées, de colonnes, d'inscriptions. Mais ce que le temps avoit épargné, la fureur des hommes l'a détruit. Ces monuments ont disparu . . tout cela ne vivra plus que dans l'histoire. Dies Verschwinden einer der schönsten Kathedralen Frankreichs mit allen ihren Monumenten vom Erdboden ist eine der erstaunlichsten Leistungen des Vandalismus der Franzosen, den Gautherot in seinem äußerst verdienstvollen Buche gänzlich verschweigt.

(171) Abbildung bei Osias Schadaeus im Summum Argentoratensium Templum, das ist ausführliche und eigentliche Beschreibung . . des viel künstlichen . . und in aller Welt berühmten Münsters zu Straßburg . . seinem vielgeliebten Vaterland und Teutschen Nation zu Ehren in Truck verfertiget. Straßburg 1617, Nr. 5. Über die Greuel in Straßburg vgl. Sammlg. von teutschen Belegschriften zur Revolutionsgeschichte von Straßburg.

(172) Gautherot, a. a. O., S. 232.

(173) Nouveau Paris VI, 35: Figures du portail de Notre-Dame.

(174) Reisen durch Frankreich I, 525ff. Auch Sophie Laroche hat in ihrem Journal einer Reise durch Frankreich (Altenburg 1787), S. 391—395 einen Besuch in Saint-Denis ausführlich beschrieben.

(175) In guten Stichen wiedergegeben bei Michel Félibien, Histoire de l'abbey royale de Saint-Denys. Paris 1706. Die Portale von Saint-Denis waren mit Statuen der Merovinger geschmückt, die uns in guten Stichen bei Montfaucon, Les monuments de la monarchie française (Tome I, Pl. XV—XVIII) erhalten geblieben sind.

(176) Karl VII. und die Jungfrau von Orléans waren auch in Paris in einem viel bewunderten Denkmal zu sehen, von dem Peltier II, 116 und 117 ausführlich erzählt. Es wurde zerstört wie das Denkmal der Jungfrau in Orléans selbst, das erst im Jahre 1771 errichtet worden war. Vgl. Monuments anciens et modernes ériges en France à la mémoire de Jeanne d'Arc. Orléans 1834. Zerstört wurden auch die Statuen Ludwigs VIII, Ludwigs des Heiligen und Philipps des Kühnen, die man auf dem Wege nach St. Denis sah und von denen Lernée im Traité des statues S. 187 zu berichten weiß.

(177) Art. 11 du décret du 1 août 1793. Moniteur IX, S. 914.

(178) Zuletzt ist das Thema, wenn auch keineswegs erschöpfend, von Billard, Les tombeaux des rois sous la terreur, Paris 1907 behandelt worden. Eine packende Schilderung seiner Eindrücke, als er über die zerstörten Königsgräber dahinschritt, gibt F. J. L. Meyer in den Briefen aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs. Tübingen 1802, S. 216—220.

(179) Notes historiques sur les exhumations faites en 1793 dans l'Abbaye de Saint-Denis in Lenoir, Description des monuments etc. Paris an X (1802), 6. Aufl., S. 338—356.

(180) Courajod, Alexandre Lenoir I, S. LXXXVII—XCI. Tyetey I, 537. Vgl. auch Revue des questions historiques XXIII (1878), S. 546, in der Courajod seine Vorarbeiten für Alexandre Lenoir zuerst veröffentlicht hat.

(181) Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs. Tübingen 1802, Bd. II, S. 216.

(182) Genie du Christianisme. Paris 1809, IV, S. 84—88.

(183) Moniteur IX, S. 200, Nr. 49 (8. November 1793). Vgl. auch Benezech's Appel aux artistes in der Décade philosophique IX, L'an IV (1796), S. 423, der so beginnt: Avant la révolution les monuments élevés dans les places publiques n'étaient que des images variées du despotisme et de l'esclavage etc. Vgl. Guillaume, Procès-Verbaux du comité d'instruction publique de la convention nationale (Paris 1894), II, 778 und 79.

(184) La quatrième proposition concerne le transport de deux statues (aus Fontainebleau), l'une de Charlemagne et l'autre de Louis IX, qui pourraient servir à l'ornement de la base de la colonne Courajod, A. Lenoir I, S. CXXIV, Anm. 3. Vgl. Gazette des Beaux Arts XII (1875), S. 52 und XXIV (1878), S. 173.

(185) Auch in Deutschland erregte der Vorschlag Davids gerechten Abscheu und C. A. Böttiger brachte ihn zu kräftigem Ausdruck in seinem kenntnisreichen Buch: Zustand der neuesten Literatur, der Künste und Wissenschaften in Frankreich. Berlin 1795, I, S. 37: Das Kolossaldecret des Pariser Nationalkonvents am 17. November 1793. Auch auf das Pantheon wollte man eine Kolossalstatue des Ruhmes setzen. Sie sollte aus den Trümmern des Reiterdenkmals Heinrichs IV. gegossen werden. Vgl. Décade philosophique VII (l'an 4), S. 479—485.

* * *

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

1. Pont-Neuf mit der Reiterstatue Heinrichs IV. aus „Les Delices de Paris et de ses environs". Paris 1753. Tafel 33.
2. Denkmal Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf mit zwei noch erhaltenen Sklaven von Francavilla aus Vitry und Brière, Documents de sculpture française. II. Pl. CLXXXI.
3. Huldigung der Pariser vor der Reiterstatue Heinrich IV. auf dem Pont-Neuf im September 1788, aus „Tableaux historiques de la révolution française." I, S. 28.
4. Heinrich I., Herzog von Montmorency; Bronzestatue, die vor der Revolution auf der Schloßterrasse in Chantilly stand; aus „André Duchesne, Histoire de la maison de Montmorency." Paris 1624, S. 454.
5. Das Pferd des Daniello da Volterra im Palazzo Ruccellai in Rom, gestochen von Antonio Tempesta. Kupferstichkabinett in Berlin.
6. Das Pferd des Daniello da Volterra im Palazzo Ruccellai in Rom, aus „Fulvio Orsini, Antichità di Roma." Venezia 1588, S. 320.
7. Place Royale, aus „Germain Brice, Nouvelle description de Paris". II, S. 203.
8. Heinrich II. zu Pferde, Zeichnung von Janet, einst in der Sammlung von Lenoir; aus „Recueil de gravures, pour servir à l'histoire des arts en France par Alexandre Lenoir". Paris 1811.
9. Heinrich II. und Diana von Poitiers auf dem Pferde Marc Aurels. Email aus der Sammlung Lenoir; aus „Recueil de gravures pour servir à l'histoire des arts en France par A. Lenoir". Paris 1811.

10 und 11. Pont au Change. Bronzestatuen Ludwigs XIV. und seiner Eltern; Relief mit Gefangenen aus „Albert Lenoir, Statistique de Paris". II, 2.

12. Gilles Guérin, Ludwig XIV., der Überwinder der Fronde; aus „Gonse, La sculpture française", S. 169.
13. Ludwig XIV. in einen Marcus Curtius umgewandelt im Park von Versailles, von Bernini; aus „Simon Thomassin, Recueil des figures, groupes etc. qu'ils se voient dans le chateau et parc de Versailles". Paris 1694, Pl. 62.
14. Ludwig XIV. von Desjardins in Versailles, aus „Simon Thomassin, Recueil des figures, groupes etc., qu'ils se voient dans le chateau et parc de Versailles". Paris 1694, Pl. 86.
25. Statue Ludwigs XIV. von Desjardins, aus „Beschreibung der Ehrensäule, welche Ludovicus XIV. zu Paris aufgerichtet worden". Philippsburg 1689.
16. Place des Victoires, mit dem Denkmal Ludwigs XIV., Ausschnitt aus dem Stiche bei „Henri Sauval, Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris". I, S. 628.
17. Die Zerstörung der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires am 11., 12. und 13. August 1792, aus „Tableaux historiques de la révolution française". I, 276, Nr. 68.
18. Statue Ludwigs XIV. von Girardon. Stich von Audran, Kupferstichkabinett in Berlin.
19. Enthüllung der Statue Ludwigs XIV. am 13. August 1699; aus „Dolot, Place Vendôme".
20. Jacques Bertaux: Die gestürzte Reiterstatue Ludwigs XIV. von Girardon; aus „Guiffrey und Marcel, Inventaire général", I, S. 55.
21. Herabnahme der Bildsäule Napoleons I. auf der Place Vendôme am 8. April 1814.
22. Bronzestatuette im Grünen Gewölbe in Dresden.
23. Bronzestatuette im Grünen Gewölbe in Dresden.
24. Statue Ludwigs XV. von Lemoine in Bordeaux. Patte, Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV., Pl. XIV.
15. Statue Ludwigs XV. von Sally in Valenciennes. Patte, Pl. XVII.

26 Statue Ludwigs XV. von Lemoine in Rennes, aus Patte, Pl. XX.

27. Statue Ludwigs XV. von Pigalle in Reims; Patte, Pl. XXX.

28. Statue Ludwigs XV. von Guibal in Nancy, aus Patte, Pl. XXIII.

29. Statue Ludwigs XV., die für Rouen geplant wurde. Patte, Pl. XXXIII.

30. Studien Bouchardons nach den Reiterdenkmälern Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. in Paris; aus „Guiffrey und Marcel, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles". II, Pl. 17.

31. Statue Ludwigs XV. von Bouchardon; aus „Mariette, Description des travaux etc.". Paris 1768.

32. Enthüllung der Statue Ludwigs XV. von Bouchardon, nach einem Stich von Aug. de Saint-Aubin, aus „L'Art", Bd. 57 (1894), S. 282.

33. Statue für Heinrich IV. und Ludwig XVI, nach einem Entwurf von Janinet und Varenne. Kupferstichkabinett in Berlin.

34. Hauptportal von Saint-Germain-des-Prés in Paris vor der Revolution, aus „Albert Lenoir, Statistique de Paris", I, 2.

35. Die drei Königsstatuen am Straßburger Münster; aus „Oseas Schadaeus, Ausführliche Beschreibung des Straßburger Münsters". Straßburg 1617, S. 44, Nr. 5.

36. Fassade von Notre-Dame de Paris vor der Revolution; aus „Félibien, Histoire de la ville de Paris". I, S. 200.

ZU DEN BILDNISSEN DER VITTORIA COLONNA

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von EMIL SCHAEFFER

Im goldenen Zeitalter der Kunstgeschichte, als noch vielerlei Pfade aus dem heiteren Bezirk der Anekdote ins frostigere Reich der Wissenschaft führten, taufte ein Museumsleiter, dessen Obhut das Konterfei irgend einer schönen Dame im Renaissancekostüm anvertraut war, diese gern auf den Namen „Vittoria Colonna". Goldhaarige Vittorien gab es und schwarzgelockte; die einen lasen oder schrieben Verse, indes andere, geistiger Prätentionen bar, durch wild-phantastischen Kopfputz, den brokatenen Pomp der Gewandung oder die reife Pracht des entblößten Busens zu wirken suchten. „Aurea prima aetas" . . . All' diese Frauen mußten, der Forschung von heute als Courtisanen verdächtig, den fanfarenhellen Titel „Marchesa di Pescara e duchessa d'Amalfi" niederlegen und — „ein unbestrittenes Bildnis Vittorias gibt es nicht"[1]). Trotzdem gebricht es uns keineswegs an Kunde über ihre äußere Erscheinung, deren „divina bellezza" von den petrarchisierenden Poeten Neapels um die Wette gefeiert wurde[2]). Aber war die junge Marchesa wirklich gewappnet „mit dem Schilde der Diana und den Pfeilen Cupidos"? Mythologische Vergleiche blieben damals keiner Patricierin erspart, am wenigsten einer Colonna, in deren Adern dem Blute dieses erlauchten Geschlechtes sich das der Sforza und Montefeltre mischte und — man vergesse nicht! — vor dem Stirnrunzeln ihres Gatten, des kaiserlichen Feldhauptmannes Pescara, zitterte Neapel. Auch Ariosto hat dem Strophenkranz des „Orlando furioso" fünf Stanzen zur Verherrlichung Vittorias eingeflochten[3]), aber keine dieser vierzig Zeilen huldigt ihrer Schönheit, und Messer Lodovico, der die „fama onesta" einer Lucrezia Borgia besang[4]), scheute doch, wenn es sein mußte, vor einer dick aufgetragenen Schmeichelei nicht zurück. Aber im Gegensatze zu Neapels Dichtern hatte der Lehensmann Ferraras von der Colonna nichts zu hoffen, von dem längst eines dunklen Todes verblichenen Pescara nichts zu fürchten, konnte sich also, eine Lüge sparend, mit der Verbeugung vor dem Talente Vittorias begnügen. Das Schweigen Ariostos

(1) Reumont: „Vittoria Colonna". Freiburg 1881, p. 257. — Wyß hat im neunten Kapitel seines reichhaltigen Buches „Vittoria Colonna", Frauenfeld 1916, p. 124 ff. alle Bildnisse, die heute noch den Namen Vittoria Colonna tragen, auf ihren ikonographischen Wert hin untersucht. Als ein authentisches Porträt läßt er, ebenso wie d'Achiardi („Sebastiano del Piombo", Roma 1908, p. 204 f.) nur Sebastianos Bildnis einer jugendlichen Dame in der Berliner Galerie Huldschinsky gelten. Aber das Modell dieses Porträts hat dunkles Haar und Galeazzo di Tarsia preist doch an Vittoria besonders

„Le trecce d'or, che in gli altri giri
Non è ch'unqua pareggi o sole o stella . . ."

Ein kleiner Anhang zu der von Wyß gegebenen Ikonographie: Eine Replik jenes Porträts einer bejahrten Frau, das Campanari als Werk Michelangelos publiziert hatte, (D. Campanari: „Ritratto di Vittoria Colonna, dipinto da Michelangelo Buonarotti." London 1853) befand sich vor Jahren im Besitz der Kunsthandlung Sedlmeyer zu Paris, wo sie als Schöpfung Sebastianos galt. Beide Gemälde gleichen einander genau; nur schmiegt sich auf dem Pariser Exemplar noch ein etwa zehnjähriges Mädchen an das Knie der alten Frau, — ein Umstand, der die Bezeichnung „Vittoria Colonna" nicht gerade unterstützt.

(2) Vergl. Wyß: op. cit., 2. Kap., p. 10 ff.

(3) Ariosto: „Orlando furioso", canto 37, st. 16 ff.

(4) Ibidem: canto 13, st. 69.

kleidete, allerdings erst nach dem Tode der Marchesa, ihr ältester Biograph Filonico Alicarnasseo dann in die trockene Konstatierung: „sie besaß keine große Schönheit“[1]) . . . Das bestätigen außer sämtlichen Medaillen[2]) mit Vittorias Porträt auch zwei Bildnisse, deren künstlerischer Wert leider im umgekehrten Verhältnis zu ihrer ikonographischen Bedeutung steht: ein roh gearbeiteter Holzschnitt das eine, das andere eine flaue Belanglosigkeit, beide jenseits von aller Kunst, aber Wegweiser dem Forscher, der ausgeht, das authentische Porträt der Frau zu finden, die Michelangelo seinen „grande amico“ hieß. Der Holzschnitt ist einer Ausgabe der „Rime della Diva Vettoria Colonna de pescara“ vorangestellt, die anno 1540, das heißt zu Lebzeiten der Marchesa, in Venedig erschien, und ein Bildnis Vittorias, mit dem sie einstmals ihren Freund Bembo beschenkt hatte, diente vielleicht dem Holzschneider als Vorlage[3]). Auch das zweite Porträt der Colonna, das man zu Florenz, und zwar in jenem düsteren Gange suchen muß, der die Uffizien mit dem Palazzo Pitti verbindet, dankt, was bisweilen vorkommt, seine Bedeutung lediglich seiner Herkunft: Es ist nämlich eine Kopie Cristofanos dell' Altissimo, nach einem heute verschollenen Bildnis, das einstmals in dem berühmten „museo“ des Paolo Giovio zu Como hing. Dies war nun durchaus nicht, was man jetzt eine „Qualitätssammlung“ nennt, da von den unzähligen Porträts, die dort vereinigt waren, ihr Besitzer einzig und allein verbürgte Ähnlichkeit verlangte[4]). Würde nun Giovio, der Biograph Pescaras und überdies im Hause Vittorias ein allzeit gern gesehener Gast, ein unähnliches Bildnis der von ihm so hochverehrten Marchesa[5]) in seinem „Museo“ geduldet haben? Man darf die Frage wohl verneinen.

Betrachten wir nun die Vittoria all' dieser verschiedenen Darstellungen, des Bildes, des Holzschnittes und der Medaillen, so werden wir ohne sonderliche Mühe als charakteristisch für die Erscheinung der Dichterin feststellen: eine hochgewölbte,

(1) Die Biographie ist abgedruckt bei Ferrero e Müller: „Carteggio di Vittoria Colonna.“ Torino 1892.
(2) Die beste Zusammenstellung der Medaillen gibt wiederum Wyß: op. cit., p. 126—127. Von den zwei Medaillonbildnissen der jugendlichen Vittoria ist das eine allerdings mehr eine „Fantasia all' antica“ denn ein Porträt, und auch der Schöpfer des anderen, den, wie ergänzend bemerkt sei, v. Fabriczy („Medaillen der italienischen Renaissance“, Leipzig o. J. p. 25) als den Mantuaer Jacopo Ilario Bonacolsi erkannte, suchte, seinem Beinamen „l'antico“ gemäß, Vittoria ebenfalls in eine Imperatrix, eine Schwester der Faustina oder Julia Domna zu wandeln; aber die Stilisierung wollte oder vermochte nicht, alle individuellen Züge zu verwischen, die wir, im wörtlichsten Sinne scharf ausgeprägt, auf den Medaillen erblicken, die uns die alternde Marchesa in Witwentracht zeigen und die, wie F. X. Kraus mit Recht betont, „die charakteristischen“ sind. (Kraus, „Vittoria Colonna“ in „Essays“. Erste Sammlung. Berlin 1896, p. 303.)
(3) Reumont, der diese Hypothese erwähnt (op. cit. p. 257), gedenkt ihrer wie einer bereits bekannten Mutmaßung. Aber ich wüßte nicht zu sagen, wer sie vor ihm geäußert hat.
(4) Vergl. den Brief Giovios an Pietro Aretino vom 11. März 1545 bei Bottari: „Raccolta di lettere sulla pittura“ etc. Milano MDCCCXXII. vol. V, p. 232.
(5) Über Giovios Besuch bei Vittoria auf Ischia vergl. Reumont: op. cit. p. 17 und p. 92. Für die herzlichen Beziehungen, die zwischen der Colonna und Giovio walteten, ließen sich etliche Belegstellen anführen. Hier seien nur Giovios Hymnus auf die „non mai à bastanza lodata“ Vittoria im „Raggionamento dell' Imprese“, In Milano MDLIX, p. 33 (tergo) und sein nicht für den Druck bestimmter scherzhafter Brief an Bembo vom Jahre 1530 erwähnt, den man bei Cian: „Un decennio della vita di M. Pietro Bembo,“ Torino 1885, p. 163 nachlesen mag.

Wyß überträgt seine Antipathie gegen Giovio (s. op. cit. p. 252, Anm. 28) sogar auf das Bildnis Vittorias von Altissimo, dem er „für eine ikonographische Untersuchung keinen oder nur minimalen Wert“ beimißt (op. cit. p. 129). Denn „etwas verdächtig erscheint, daß der prahlende Giovio nirgends ausposaunt, er besitze ein Porträt der berühmten Frau. Irgendein Bildnis hat er allerdings gehabt.

etwas vortretende und in Wahrheit bedeutende Stirne, jene leicht gebogene, sehr energische Nase, die manchen Gliedern ihres edlen Hauses eigen war; die nicht allzu große Ober-, eine starke, aufgeworfene Unterlippe, das mächtige, kühn vorspringende Kinn, den fetten Hals und endlich eine Fülle des Busens, die unsere Vorstellung von einer Gott suchenden Asketin fast enttäuscht. Alles in allem — die weibliche Verkörperung männlicher Tatkraft. Genau den gleichen Gesamteindruck aber empfangen wir, selbst durch die Reproduktion, von dem Bildnis einer sitzenden Dame, die, angetan mit der dunklen, ans Klösterliche gemahnenden Witwentracht der vornehmen Römerin[1]), ihrem ersichtlich hohen gesellschaftlichen Range eine imponierende Geistigkeit verschwistert, und beim Studium der Einzelzüge entdecken wir dann im Antlitz der etwa fünfzigjährigen Matrone alle für Vittoria Colonna charakteristischen Kennzeichen. Also ein Porträt der Marchesa di Pescara? Gern möchte man die Frage bejahen. Aber die Gemäldegalerie des Palazzo Spada zu Rom, in der das Bildnis hängt, ist allen Besuchern verschlossen und, wie die Attribution des Porträts an Giorgione beweist, auch von einer Invasion der Forschung bisher verschont geblieben. Darum ist seine Geschichte unbekannt. Wann es in den Palazzo Spada gelangte, wen es nach einer vielleicht vorhandenen Tradition darstellen soll, wem es früher gehörte? — wir wissen es nicht und auch die Persönlichkeit seines Schöpfers bleibt in Dunkel gehüllt.

1545 besuchte Luca Contile das Museum und sah dort „la caretta della Marchesa di Pescara, che saliva in monte di Parnaso seguita da molti poeti". Auch Anton Francesco Doni hat dieses Gemälde oder Fresco, das die Loggia des „museo" schmückte, in einem ernsthaften und noch einmal in einem burlesken Briefe geschildert, und „aus dem Umstand, daß es sich um ein Genrebild handelt, daß Giovio ein Colonnaporträt nie erwähnt und daß Vittorias Freunde, wie Luca Contile und der Sammler Doni, nur beiläufig davon sprechen," schließt Wyß (p. 128), „Vittoria sei viel eher durch eine ‚impresa' als durch naturgetreue Wiedergabe kenntlich gewesen."

Dagegen wäre einzuwenden: Altissimo konnte sein Porträt der Colonna nie und nimmer aus dieser Malerei herauskopieren; denn wenn die Marchesa in einem Wagen sitzend bergan fuhr, kann der Schöpfer jenes Werkes ihrem Körper und ihrem Antlitz unmöglich die Frontalstellung gegeben haben, die Altissimos Bildnis zeigt. Giovio muß also noch ein anderes besessen haben und aus seinem Schweigen darüber folgt nicht das Gegenteil. Denn Giovio hat sich niemals öffentlich des Besitzes eines bestimmten Porträts „gerühmt" und der Bildnisse nur in den „Elogien" gedacht, die ausschließlich Männern gewidmet waren. Wäre sein Dialog über die „donne illustri", den noch am Ende des 18. Jahrhunderts sein Nachkomme, der conte Giambattista Giovio verwahrte (vergl. Tiraboschi, „Storia della letteratura italiana". Firenze 1812, vol. VII, p. 1668, n. 1) je veröffentlicht worden, so wüßten wir vielleicht besser Bescheid über die Damenporträts des „museo". So erfahren wir z. B. nur durch einen Zufall, daß Bildnisse der Giulia Gonzaga und der Veronica Gambara in seiner Villa hiengen (vergl. Monti: „Documenti Giovio inediti im „Periodico della società storica per la Provincia e antica Diocesi di Como." Como 1904, Fasc. 61, p. 56") und ein von Giovio nirgends erwähntes, aber nachweislich aus dem „museo" stammendes Porträt der Lucrezia Borgia durfte ich selbst veröffentlichen. (Vergl. „Von Bildern und Menschen der Renaissance." Berlin 1914, p. 156). Vittoria war ja freigebig mit ihren Bildnissen; sie hat Bembo, Guidiccioni und Giulia Gonzaga mit solchen beschenkt, warum sollte sie ihr Porträt gerade Giovio, ihrem Freunde, dessen Leidenschaft für Bildnisse aller Welt wohlbekannt war, verweigert haben? Nein! Hat Altissimo, woran ja auch Wyß nicht zweifelt, seine Kopie in Como gemalt, so kommt ihr nicht nur „keine oder eine minimale", sondern im Gegenteil die stärkste ikonographische Beweiskraft zu; denn ganz gewiß hat Giovio Vittorias Porträt, gleich den meisten, die er von seinen Zeitgenossen besaß, als Geschenk des Modells empfangen.

(1) „ . . . Finalmente, rappresentano [sc. le vedove Romane moderne] in questo habito una grandissima honestà, et mestitia de' mariti loro morti, in modo che, à chi lo consideri bene, pare più tosto un habito di religiosa che di secolare." Cesare Vecellio: „Habiti antichi e moderni." Paris 1859, Nr. 27.

Sebastiano del Piombo hat Vittoria gemalt[1]) und die Behandlung des Pelzwerkes, die Rechte mit dem Tuch und besonders das Gewollt-Monumentale der Schulterpartie erinnert an Spätwerke des Frate, wie z. B. an das männliche Bildnis der Sammlung Benson zu London; aber man könnte mindestens ebensoviel Gründe gegen seine Autorschaft anführen, und die Namen, die einem sonst vor römischen Bildnissen aus dieser Epoche um 1540 einfallen, Vasari ... Bronzino ... Venusti ... Scipione Gaetano ... keiner drängt sich einem von selbst auf die Lippen, keiner besitzt völlige Überzeugungskraft, und so muß dieser Hinweis mit zwei Fragezeichen schließen: mit einem großen, was den Maler, mit einem kleineren, was das Modell des Bildes anbelangt.

Hat es nun einen Sinn, Mutmaßungen öffentlich vorzutragen? Wäre Vittoria Colonna nur die gleichgültige Trägerin eines prunkenden Namens, so müßte die Antwort lauten: Nein! Aber die Marchesa di Pescara, deren Hand einen Michelangelo aus seinem seelischen Inferno zum Paradiese göttlicher Huld führte, ist nicht allein die größte Dichterin des Rinascimento, sondern die leuchtendste Frauengestalt aller italienischen Geschichte bis zum heutigen Tage. Darum wollte die selbsverständliche Frage nach ihrem Äußeren nie verstummen und darum, Vittoria Colonnas wegen, darf auch diese Hypothese sich ans Licht wagen, auf daß ein besser Unterrichteter sie widerlege oder zur Gewißheit erhebe.

(1) Vasari: „Le vite" etc. (ed. Milanesi). Firenze 1880, vol. V, p. 573.

ZU ANDREA POZZOS FRESKEN IN MONDOVÌ

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von OSW. VON KUTSCHERA-WOBORSKY

Im Februar-Märzheft der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" hat Heinr. Hammer einen wichtigen Aufsatz über Andrea Pozzos Arbeiten in der ehemaligen Jesuitenkirche S. Francesco zu Mondovì publiziert. Wir begrüßen diese Veröffentlichung mit vielem Danke, weil damit nicht nur auf das erste Freskowerk des Meisters (1776/77)[1]) — Francesco Baldinucci nennt es ausdrücklich "la primogenita del Padre Pozzo"[2]) — aufmerksam gemacht wurde, sondern weil hier auch gleichzeitig Gelegenheit geboten war für mannigfache Anregungen, die als Frucht seiner Ausführungen gewonnen werden können.

Denn vor allem ist die Komposition des Chorfreskos schon längere Zeit bekannt gewesen in einer Farbenskizze, die Gino Fogolari vor einigen Jahren für die Sammlungen der venezianischen Akademie erwarb und unter dem Namen des venezianischen Malers und Freskanten Giannantonio Fumiani (1643—1710) edierte[3]); welcher Irrtum denn auch und mit meiner Hilfe in das Allgemeine Künstlerlexikon (XII. 584) überging. (Abb. 1.) Mit der Bereicherung unseres Wissens aber, die uns Hammer vermittelte, kann nun kein Zweifel darüber herrschen, daß wir in dem Bozzetto der venezianischen Akademie die Originalskizze Andrea Pozzos für sein Fresko im Chore der Ordenskirche des piemontesischen Städtchens besitzen. Dies erhellt die in beiden Fällen fast kongruente Komposition, die nicht nur in der Figurenverteilung und der Angabe des architektonischen Gerüstes bemerkbar wird, sondern sich auch bis in die Raffung der von oben herabreichenden Vorhangflächen, ja bis zur Andeutung des seitlich einfallenden Lichtstrahles erstreckt, der einen scharf akzentuierten Schattenkontur durch die Bogenstellung ziehen läßt und, auf die Figuren überspringend, einen Teil der Szene in ein kontrastreiches Halbdunkel nach Art der Tenebrosi zu verhüllen oder wenigstens zurückzudrängen bestrebt ist; woraus die Hauptgestalt des in langen, weißen Chorhemd gekleideten Heiligen, grell beleuchtet und von schwarzen Sonnenflecken umspielt, plastisch und in monumentaler Weise hervorgehoben wird.

(1) Dieses Datum überliefert Francesco Baldinucci; (vgl. Hammer S. 115). — Nach Goffr. Casalis: Dizionario geografico, storico . . . . . degli Stati del Re di Sardegna, Torino 1842, vol. X, S. 644 f.) wäre die Kirche am 9. April 1678 vom Bischofe Trucchi eingeweiht worden und Pozzo hätte im folgenden Jahre seine Fresken vollendet. — Casalis (S. 637) und Pietro Giuria (Guide . . . de Turin, de ses Environs . . . . Turin 1853, S. 287) erwähnen überdies noch ein Bild Pozzos mit der Darstellung der Verkündigung in der zweiten Sakristei der Kathedrale zu Mondovì.

(2) Vgl. Zippel in „Strenna Trentina Letteraria ed Artistica. Trient 1893, pag. 108. Hammers Beobachtung, daß die von Baldinucci als erster kirchlicher Auftrag Pozzos angeführten Fresken für S. Bartolomeo in Modena größtenteils nur als Schülerarbeiten (etwa mit Benutzung eines Entwurfes des Meisters) zu bezeichnen seien, scheint in den Angaben der modenesischen Guiden und Camporis (Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi, Modena 1855, p. 381 und 33) bestätigt zu werden. Der dort beschäftigte (aus Savoyen stammende) Gehilfe hieß Fra Luigi Barbieri (Barbery, ebenfalls Mitglied des Jesuitenordens) "al quale stando ai detti del Lazzarelli, si potrebbe attribuire il merito della pittura della volta."

(3) L'arte 1913, p. 368. Vita d'arte 1908, p. 74. (Die zweite Zeitschrift und leider auch die von Benvenuti in den Atti dell' Accademia degli Agiati in Rovereto (1912) herausgegebene vita Pozzos von Franc. Baldinucci waren für die Abfassung vorliegender Notizen in Wiener Bibliotheken nicht aufzutreiben.)

Im übrigen aber gibt die so erkannte Skizze doch wiederum nur in großen Zügen das Äußerliche der Komposition getreulich wieder, soweit es die Illustrierung des gleichen und einmal erdachten Vorwurfes verlangt und bedingt hat. Der Gegensatz, der leicht erkennbar zwischen beiden Phasen besteht[1]), beruht vor allem in dem Unterschiede, welchen das verschiedene Format (Rechteck — „Halbkreis" [stereometrisch: Halbkuppelschale]) und die abweichende Aufstellungsart veranlaßten. Die „Skizze" ist demnach nicht eine direkte und letzte Vorstudie für das in vergrößertem Maßstabe und mit Hilfe mechanischer Handhaben (Quadrierung) in unveränderter Weise zur unmittelbaren Ausführung gelangte Fresko. Ihr gebührt ein selbständiger Wert, zumal es sich um ein Jugendwerk handelt, dessen Aussehen für die Erkenntnis des Stiles seines Urhebers zu mannigfachem Nutzen zu dienen geeignet sein muß. Denn ihre „fast bildmäßige", eine vertikale Vorführung fordernde Wirkung, die eine mehr flächenhafte, in einen Plan zusammenfallende Anordnung verrät, entbehrt in diesem frühen Stadium der Konzeption noch teilweise jener Vorteile, die späterhin das Charakteristische und Neue des Pozzostiles ausmachen sollten; und wenn im Kerne solche Vorbedingungen freilich schon ausgiebig als vorhanden erkenntlich sind, so wird die fruchtbare Anwendung und Ausnützung dieser Elemente doch vorderhand vermieden, als wäre für das Einlenken in das Gebiet perspektivischer Experimente und in die Probleme von Verkürzung und Unteransicht die Zeit eines derartigen Wagnisses noch nicht gekommen; und die bedächtigen und nur schrittweise vorwärts gehenden Darlegungen in Pozzos Architektur-Schriften, die das öftere Nachlesen des früher Gesagten (und vom Studierenden etwa nicht gänzlich verstandenen) als Grundlage für kühnere und kompliziertere Formen und Konstruktionen empfahlen, scheinen hier offenbar in der Entwicklung des Meisters selbst in ihrer Anwendung vorzuliegen. Der Verzicht die den vorderen Rand der Szene abschließende (fingierte) Balustradenschranke conchenförmig auszuwölben, entfernt die Skizze unleugbar von jenen Tendenzen, welche durch die Einbuchtung der Apsisschale erfordert wurden und die in ihrer veränderten Anordnung mit dem Gewinne stärkerer Tiefenwirkung und gesteigerter Raumillusion auch späterhin trefflich in Erfüllung gehen sollten. — Dieses Vorstadium aber entspricht in seiner Ermanglung wichtiger, den Bilddurchbruch verstärkender Kunstmittel jenen großen, flächenhaften Leinwandbildern, die ohne Scorcio und mit kaum erhöhtem Augenpunkt ausgedehnte und geradlinige Mauerzüge zu bedecken bestimmt waren[2]). Es nähert sich dieses Wesen denn etwa jenen charakteristischen Erzeugnissen der Seicento-Malerei, wie sie Antonio Zanchis Pestbild (1666) für das Stiegenhaus der Scuola di S. Rocco in Venedig vertrat oder, um an berühmtere Beispiele dieser Kompositionsart zu erinnern, an Annibale Carraccis und Camillo Procaccinis verwandten Darstellungen des Heiligen Rocchus (einst Gegenstücke in der Confraternità di S. Rocco in Reggio, heute beide in der Dresdner Galerie) und an Luca Giordanos und Solimenas bekannten Szenen (Christus, die Tempelhändler vertreibend und Heliodor-Begebenheit). Das Gemeinsame dieser Bilderreihen beruhte in einem üppigen Aufwande

(1) Soweit man dies vor den ungenügenden Aufnahmen verfolgen kann. — Als Gegenbeispiel vergleiche man den sehr umfangreichen Entwurf Baciccios für die Decke der Gesù-Kirche in der Galerie Spada zu Rom, wohl die prächtigste Skizze der italienischen Barockmalerei. — Von Andrea Pozzo besitzt die Corsinigalerie zu Rom zwei Skizzen (für die Decke von S. Ignazio und für die Chiesa del Gesù in Frascati).

(2) So daß die Zuweisung der in Venedig befindlichen Skizze an Fumiani bis zu einem gewissen Grade erklärlich war.

stark bewegter und müßig hingelagerter Figuren, die, in reicher Anzahl und in mannigfachen Posen auftretend und verschiedene Funktionen und Motive verkörpernd, den Bildausschnitt in einer höchst artistisch durchdachten und abgewogenen Verteilung ausfüllten und bestimmten. Stammeltern dafür waren die großen Kompositionen der ersten Cinquecentohälfte gewesen, die Schulen von Athen, die Markuswunder und Gastmähler, welche Raffael, Tintoretto und Paolo Veronese entworfen hatten. Aber weiter ausgebildet, mit mancherlei Dingen vermehrt und neu ausstaffiert und durch eine Zurückschraubung der Bildfläche vom Beschauer die Körpergröße der Figuren etwas reduzierend und deswegen die Anzahl des agierenden Personales noch weit mehr als früher vervielfältigend und anhäufend. — Ein sorgfältig überlegter und berechneter Aufbau des Ganzen, der nicht schwer den Grund erklärt, warum Vincenzo da Canal in seiner Lazzarinibiographie Künstlern wie Pietro della Vecchia und Luca Carlevaris den Beinamen eines „pittore e famoso matematico" verlieh[1]).

Die Verfolgung aber jener „aufsteigenden" Linie, die von der Skizze über die Chorfresken zu Mondovì bis zu Pozzos Apsismalereien der römischen Ignaziokirche, wo der Künstler eine unserem Vorwurf nicht sehr entfernte Szene schilderte[2]), gezogen werden kann, zeigt jenen Aufschwung ins Leichte und Luftige, in das Lockere und Fröhlichaufgebaute, der die Erdenschwere, welche dem ersten Versuche noch anhaftete, in machinoser Weise überwunden findet. Die Auszeichnung der Hauptgestalt, die im Abbozzo beinahe noch unter der Masse einer isokephal gehaltenen Menge untertauchte und an den Seitenteilen durch gleich hoch gestellte Versatzfiguren gleichsam niedergedrückt erschien, wächst zusehends in ihrer allmählichen Emporhebung und zunehmenden Isolierung; schon in Mondovì durch den Wegfall jener akzessorischen Personen an den Säulenpiedestalen und Stufenkonstruktionen der Seitenteile. Und mit der Emporrückung des Heiligen vom Erdboden in die Regionen des verklärenden Luftraumes, wie dies in S. Ignazio gehandhabt wird, scheint der endgültige Sieg dieser Entwicklung gegeben; alle Figuren, welche die breite Grundlinie des Dreieckes berühren, dessen gleichlange Schenkel über dem Haupte der Mittelgestalt in einem immer mehr wachsenden Winkel sich schließen, scheinen jetzt wie von einem gemeinsamen Gnadenakt erfüllt, scheinen von dem einen und nämlichen Gedanken erfaßt und ihm unterworfen zu sein.

Mit Recht weist Hammer darauf hin, wie Paolo Veronese für manche Formengebung maßgebend war, ganz entsprechend jenen Aussprüchen, wie sie Luigi Scaramuccia (den die Biographen als Lehrer Pozzos bezeichnen) in seinen „Finezze de' pennelli italiani" niedergeschrieben hatte[3]). Doch mögen auch Rubens gewaltige Kompositionen (vorzüglich dessen Genuesische Arbeiten[4])) eingewirkt haben, wie dies in der Literatur öfters hervorgehoben wird; von dort rührt wohl jenes Einfügen von aufgerafften Draperien her und manche Typen, welche die Verwandtschaft der hier von Pozzo erdachten Figuren mit solchen anderer Künstler (etwa Solimenas) erklären.

(1) Vincenzo da Canal: Vita di Gregorio Lazzarini. Vinegia 1809, pag. XXIV, XXIX.

(2) Wie dies Hammer auch hervorhob.

(3) L. Scaramuccia: Le Finezze de' pennelli italiani. Pavia 1674, p. 97. „Imparadisati per cosi dire il Genio e Girupeno (= Perugino) per haver goduto del S. Pier Martire di Titiano e del Cenacolo di Paolo . . . ."

(4) z. B. die Figur der knieenden Frau, die sehr ähnlich in dem Altarbilde wiederkehrt, das Pozzo für Ascoli Piceno (Chiesa di S. Venanzo) malte, (C. Mariotti: Ascoli Piceno, Bergamo 1913, p. 132).

Dies alles scheint wichtig als Hinweis für die allgemeinen Grundlagen, die Pozzos Kunst bedingten, und mit Neugierde erwarten wir denn auch Hammers Ausführungen, die er uns über die Stilableitung und Jugendentwicklung des Künstlers versprach.

„Doch habe ich es davor gehalten (um mit Worten des Künstlers zu schließen)[1]), es werde dem Verlangen der Liebhaber ein Genüge geschehen, mithin auch zu ihrem Nutzen gereichen, wann ich Solches (und zumal den eigenen Fehler) an das offene Liecht stellte."

(1) Andrea Pozzo: Der Mahler und Baumeister Perspektiv . . . . Augsburg 1708. Einleitung.

MISZELLEN

Zu J. G. ZIESENIS' FRANKFURTER AUFENTHALT.

Im Jahre 1751 war Marie Antonie v. Uffenbach geb. v. Larsner, Witwe des Nikolaus v. Uffenbach, in Frankfurt a. M. gestorben, und vier Kinder überlebten sie, von denen zwei minderjährig waren. Durch Beschluß des Schöffenrates wurde infolgedessen festgesetzt, daß nach geschehener Erbteilung ein Verzeichnis der Bestände eingereicht werden sollte, die bei der Abteilung den beiden Minderjährigen zugefallen seien. Diese Aufstellung ist im Frankfurter Stadtarchiv erhalten und vor einigen Jahren der Öffentlichkeit[1]) in sehr instruktiver Weise zugänglich gemacht worden. Wir finden in diesen zwei „Losbüchern" unter den gar nicht wenig zahlreichen Gemälden angeführt: „Elisabetha Maria Augusta von Uffenbach von J. G. Ziesenis" und dabei gleich die Schätzung des Wertes: fl. 7,30, sowie „Margaretha Rebecca von Uffenbach, von J. G. Ziesenis, fl. 7,30." Wann die Bilder gemalt sind, ist natürlich nicht angegeben. Wir wissen aber, daß die am 6. April 1736 geborene Margaretha Rebecca schon am 5. Juni 1742 gestorben ist. Wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß das Kind erst nach seinem Tode gemalt ist; um so weniger als der 1716 geborene Ziesenis ja am 11. November 1742 bereits hier kirchlich aufgeboten wird[2]).

Die Schwester, Maria Augusta (geboren 29. März 1740, gestorben 16. April 1790), ist ja vielleicht erst später gemalt worden. Soviel ich übersehen kann, gilt als das früheste datierte Werk von Ziesenis' Hand bisher das Porträt eines jungen Prinzen von 1748 (im Besitz S. K. H. des Herzogs Ludwig Wilhelm von Bayern)[3]). Wir kämen also mit dem Bildnis der Margaretha Rebecca v. Uffenbach, das der Maler spätestens in einem Alter von 26 Jahren gemalt haben muß, immerhin in eine um sechs Jahre früher liegende Zeit. Es ist nicht ausgeschlossen, daß eins der zwei Bildnisse oder beide gelegentlich noch einmal zum Vorschein kommen. Die Hoffnung darauf ist freilich nicht sehr groß, da bereits 1799 mit dem Tode des ledigen Joh. Friedrich von Uffenbach (geb. 1725) die Familie ausgestorben ist.

K. Simon.

(1) Beiträge zur Geschichte der Lebenshaltung in Frankfurt a. M. während des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. G. Schnapper-Arndt; hrsg. von K. Bräuer. 2. Teil. Frankfurt 1910, S. 336 f. (Veröffentlichungen der Histor. Kommission der Stadt Frankfurt a. M.)

(2) Nicht am 4. November: Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., S. 284. Die Eintragung im Proklamationsbuch (Frankfurt, Stadtarchiv) unterm 11. Nov. 1742 lautet: . . . . Ziesenis, Herr Johann Georg: Kunstmahler, Herrn Johann Georg Ziesenis, Königlich-dänischen Kunstmahlers zu Koppenhagen. Ao. . . . . get. ehel. Sohn und Jungfer Maria Salome, weyl. Jacob Umpfenbachs, gewesenen Burgers Fischer und Schiffmanns alhier 1721 d. 4. Mart. get. ehel. Tochter. Die Trauung selbst hat, was Gwinner unbekannt war, nach einer Randnotiz am 26. desselben Monats stattgefunden.

(3) G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst. Leipzig 1914. Bd. II S. LXIII.

REZENSIONEN

BRUNO MEISSNER, Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik. Leipzig, J. C. Hinrichs 1915. Preis M. 3,50, geb. M. 4,50.

Wen die geschichtliche Betrachtung der uns zugänglichen Zeiten größten künstlerischen Aufschwungs gelehrt hat, daß der Weg von den Anfängen der Kunst bis zu ihrer höchsten Blüte für ein einziges Volk zu lang ist, der mußte nach Vorstufen Umschau halten, sobald er erkannt hatte, daß die von Schliemann in den mykenischen Gräbern gefundenen Reste Zeugen einer solchen höchsten Blüte sind. Diese Erkenntnis mußte spätestens nach der Auffindung der Becher von Vaphio jedem Kunstverstehenden kommen. Seit der Aufdeckung der kretischen Paläste lag sie vor aller Augen. Und nun wurde auch die Frage dringender, wo es etwa eine hochentwickelte Kunst gegeben haben könne, die für die Entwicklung jener kretisch-mykenischen Kunst fördernd gewesen sein konnte. Da ließ nun das wenige, was schon lange von Funden aus Tello bekannt war, vermuten, daß die altbabylonische Kunst nach Art und Alter wesentlich in Frage kommen müsse.

Es ist ein erstes und wichtiges Ergebnis des Buches von Meißner für die Kunstgeschichte, daß man eine solche Vermutung als im wesentlichen bestätigt ansehen kann. Die altbabylonische Kunst stellt sich als eine ganz ursprüngliche, reiche und hochentwickelte dar. Ein Stück wie die Geierstele des Königs Eannatum aus dem dritten Jahrtausend genügt, um diese Eigenschaften sowie die grundsätzliche Verschiedenheit von der ägyptischen Kunst zu erkennen. Gar ein Werk wie die Stele des Königs Naram-Sin (Abb. 38—40) mit der erstaunlichen Darstellung der Bewegungen und dem ausgebildeten plastischen Formgefühl findet erst in der aufs höchste entwickelten kretischen Kunst des zweiten Jahrtausends v. Chr. annähernd seinesgleichen.

Auch aus der Zeit Hammurapis (Ausgang des dritten Jahrtausends v. Chr.) sind noch eine Reihe von Kunstdenkmälern erhalten, die die Höhe, die Eigentümlichkeit und die Langlebigkeit der altbabylonischen Kunst beweisen. Die spärlichen Reste der mittel- und neubabylonischen Plastik genügt es hier mit einem Worte zu erwähnen. Sie sind als Bindeglieder für die Kenntnis des Zusammenhangs in der Entwicklung freilich von Bedeutung, denn sie zeigen, daß verschiedene Bestrebungen, vielleicht auch Einflüsse den einheitlichen Gang der Kunst teils bereichern, teils ablenken.

Die Kenntnis der assyrischen Kunst ist so erweitert, daß man ihre Beziehungen zur beginnenden griechischen des achten und siebenten Jahrhunderts v. Chr. ganz aufs neue zu untersuchen haben wird. Die ablehnende Stellung gegen Einflüsse von dorther, wie sie H. Brunn noch im wesentlichen einnahm, läßt sich nun nicht mehr aufrecht erhalten.

Man sieht, wie wichtig für die Kenntnis der Entwicklung der europäischen Kunst die Lehren sind, die man aus der Arbeit von Meißner ziehen kann. Das wird nicht nur der Fülle des von ihm mitgeteilten Materiales, sondern vor allem der klaren und übersichtlichen Anordnung verdankt, der geistigen Verarbeitung, man darf sagen, der bis zum höchsten gesteigerten wissenschaftlichen Statistik. Es gibt nicht viel Bücher, die auf so knappem Raume so viel bieten. Ein einziges Bedenken muß bei aller Anerkennung dieser wesentlichen Vorzüge geäußert werden: Die Kunstwerke als solche werden zwar genau erklärt und gedeutet und ihr sachlicher Inhalt in Beziehung zur Geschichte gesetzt, aber ihr künstlerischer Gehalt wird vom Standpunkt des heute herrschenden Geschmacks beurteilt. Da fast alle lebenden Archäologen so verfahren, so ist das nicht ein Vorwurf, der den Verfasser, sondern die üblichen Methoden trifft. Aber es sollte doch nachgerade selbstverständlich sein, daß wir nicht unter Anlegung unseres heutigen — im wesentlichen der Zeit des Klassizismus entnommenen — Maßstabes über Kunstwerke vergangener Zeiten ein Werturteil fällen sollen, da das immer nur ein mehr oder weniger wissenschaftlich verbrämtes, aber im Grunde schöngeistig-genießerisches sein kann. Sondern wir sollen ihren künstlerischen Gehalt, sofern er ein Ausdruck des Wollens ihrer Zeit ist, ausschöpfen. Erst dann werden Kunstwerke nicht nur statistisches Material für die Kunstgeschichte sein, sondern Urkunden, die im wahren Sinne Geschichtliches zu lehren haben.

Jena. Botho Graef †.

(Aus dem Nachlaß in Druck gegeben von T. O. Achelis, Hadersleben.)

JAPANISCHE STICHBLÄTTER UND SCHWERTZIERATEN. Sammlung Georg Oeder, Düsseldorf. Beschreibendes Ver-

zeichnis von P. Vautier. Herausgegeben von Otto Kümmel. In Leinen M. 35.—. Oesterheld & Co., Berlin.

Unter erschwerenden Umständen vollendete Kümmel in der Kriegszeit die Herausgabe des Katalogs der Vautierschen Sammlung Japanischer Stichblätter und Schwertzieraten, die in den Besitz Prof. Oeders in Düsseldorf übergegangen ist. Über diese in Japan gebildete Sammlung, an deren Entstehung hervorragende japanische Kenner mitwirkten, von denen das Vorwort den bekannten Sammler Wada Tsunashirō und ferner die Namen Kyūsaku, Ono und Saito nennt, liegt nunmehr ein stattlicher, 217 Seiten starker Band vor, mit 333, fast durchwegs gut geratenen Abbildungen in der Größe der Originale, der die 1798 Nummern in geschichtlicher Folge aufführt, nach Provinzen geordnet und innerhalb dieser wieder nach den einzelnen Künstlerfamilien. Die wundervolle technische Höhe früherer Kataloge — wir denken hier an die Sammlungen Jacoby und Moslé — wird zwar von diesen Abbildungen nicht angestrebt, doch bedingten jene Kupferdrucktafeln auch einen Preis, der den des vorliegenden Werkes um ein Mehrfaches übertrifft. Jedenfalls genügen die Illustrationen aber fast in allen Fällen durchwegs den Erwartungen. Buchtechnisch erfreulich ist auch ihre Anordnung; sie stehen ohne Ausnahme zusammen mit dem dazu gehörigen Text auf derselben oder auf der gegenüberliegenden Seite, so daß lästiges Blättern fortfällt. Bezeichnungen sind in Übersetzungen und in den Charakteren der Originale wiedergegeben. Bei den Lesungen und Deutungen unterstützte den Verfasser noch T. Tsuji-Berlin und die bewährte Kennerschaft Sh. Hara's in Hamburg. Neben der kurzen geschichtlichen Einleitung, deren absichtliche Knappheit der Leser jederzeit durch Zuhilfenahme von ausführlicheren Beschreibungen der Eigenheiten der einzelnen Schulen bei Jacoby und Moslé ergänzen kann, erhöhen sorgfältige und ausführliche Register nach Meistern und Schulen, nach den Wohnorten der Meister, nach Motiven und Techniken die Übersichtlichkeit der Anordnung. Bei letzterem Register verbleibt es freilich trotz der Überschrift bei den Motiven, Techniken finden keinerlei Erwähnung, obwohl bei ihrer reizvollen Mannigfaltigkeit entsprechende Hinweise nicht von Übel wären. Auch ist nicht recht ersichtlich, was bei Nr. 1731 der Name des Bestellers, Nakamura Taira no Kagenobu, in der Liste der „Motive und Techniken" zu suchen hat. Dem der japanisch-chinesischen Schrift unkundigen Sammler werden besonders die beiden Verzeichnisse der Charaktere von Meisternamen nach Klassenzeichen und den Strichzahlen des ganzen Zeichens willkommen sein.

In seiner Gesamtheit zerfällt der Katalog in zwei Teile, deren erster die eigentlichen Tsubameister behandelt, beginnend mit den anonymen älteren Stichblattmeistern, deren künstlerisch oft hervorragende Werke selbst von den mehr auf große Namen gehenden Japanern lange unbeachtet blieben. Von Plattnerarbeiten aus dem 13. und 14. Jahrh. und Arbeiten der Myōchinmeister aus dem 14. und 15. Jahrh. sowie Heianjō-Arbeiten, den ersten, reich durchbrochenen Tsuba, die nach Entwürfen der Hofkünstler des Shōgun Ashikaga Yoshinori (1394—1441) angefertigt wurden, ist jede Schule bis zum Ausgange der Tokugawa-Zeit mit Stücken auserlesener Qualität vertreten. Schritt für Schritt erleben wir die zahlreichsten technischen Wandlungen und Vervollkommnungen: wie in der Periode Ōnin (1467/68) das alte Plattnertsuba durch Einlagen von Gelbmetall bereichert wird, wie Kupfer und Silber hinzutreten, die Motive reicher werden, bis dann am Schluß der Ashikaga-Zeit (1573) die ersten flachen Einlagen zusammen mit erhabenen auftreten (Yoshirō-Tsuba). Wie dann unter den genialen Kaneiye-Meistern der Stil malerischer wird, von der großen Malerei der Zeit und technisch auch von Arbeiten der höfischen Ziseleure der Gotofamilie Anregung empfängt. Immer umfangreicher wird die Produktion. Die Schwertfegerfamilie Umetada wird zur Stammschule hervorragender Familien von Tsubameistern, wie die Hirata in Higo, Akao in Echizen, Itō in Edo, Sadashiro in Owari und die Shoami, die größte aller Schulen, deren Mitglieder sich nach und nach über das ganze Land verbreiteten. Die Blüte dieser Schule bezeichnet den Übergang von den Ashikaga zu den Tokugawa. Von Masanori, dem bedeutendsten Meister der Schule, verzeichnet der Katalog Oeder vier signierte Stücke. Ebenso sind die anderen wichtigen Schulen, wie die Kunitomo in der Provinz Ise, deren Tsuba mit flachen, oder erhabenen Dekorationen in bleigrauer, harter Metallegierung innerhalb der großen Schulen eine Sonderstellung einnehmen, die hochberühmten Akasagameister prachtvoll vertreten, ganz abgesehen von kleineren und den Nachfolgern älterer Schulen, deren Tätigkeit sich oft über viele Generationen erstreckt, wie die der Miōchin-Familie, die ursprünglichen Rüstungsschmiede, die vom 12. bis zum 18. Jahrhundert auch Verfertiger ganz vorzüglicher Stichblätter waren.

Der zweite Teil des Katalogs umschließt die eigentlichen Schwertzieraten: Kozuka und Kogai

(Schwertmesser und Schwertnadel), Fuchikashira (Zwinge und Kopfstück vom Griff), Kurigata (Bandhalter an der Scheide) und Menuki (paarige Griffszieraten). Diese, auch in Japan übliche Einteilung die sich nicht immer bis zur letzten Konsequenz durchführen läßt, entspricht dennoch zwei deutlich verschiedenen Richtungen der Kunst des japanischen Schwertbeschlags. Schufen doch die ersten Gotomeister überhaupt keine Tsuba. Das von den Schwertzieraten-Meistern verfertigte Tsuba ist nichts weiter als der Schmuckteil eines nich für den ernsten Gebrauch bestimmten Luxusschwertes. Freilich haben auch mitunter die Tsuba der eigentlichen Stichblatt-Meister eine überwiegend dekorative Note wie bei den Heianjō-Meistern, wo die übermäßige Durchbrechung des Stichblattes den Charakter des Tsuba als wichtigen Teiles der Waffe im tektonischen Sinne verwischt, so daß schon der japanische Archäologe Sakakibara Kōzan (gest. 1798) in seinem 1795 erschienenen Werke Hompō Tōkenkō Yoshinori diese Ausartung eines wichtigen Waffenstücks zu einer künstlerischen Spielerei aufs lebhafteste tadelt. Neben dem Gotōhause, das vier Jahrhunderte hindurch in 16 Generationen der Haupt- und in zahlreichen Nebenlinien bis tief ins 19. Jahrhundert hinein geblüht hat und das mit den Schülern fast 100 Katalognummern umfaßt, der Naraschule in Edo mit ihren drei großen Meistern Toshinaga, Jōi und Yasuchika, ist hier vor allem Sōmin zu nennen, der berühmteste Meister aller Zeiten (gest. 1733), der Erfinder der malerischen Gravierung (Katakiri oder Efūbori), dessen Arbeiten und ihre Besitzer so bekannt sind wie berühmte Gemälde. Neben diesen sei noch die Hiratafamilie erwähnt, die ihre Schwertzieraten mit Zellen- und Grubenschmelz verziert.

Aus diesen kurzen Hinweisen auf die katalogisierten Bestände mag hervorgehen, daß das Werk ein Handbuch der gesamten Geschichte des japanischen Schwertschmucks darstellt, wie es trotz der vorzüglichen Vorarbeiten auf diesem Gebiet noch nicht in solcher Vollständigkeit vorlag und dessen Erscheinen die allergrößte Beachtung verdient. Denn die Schwertzieraten sind anerkanntermaßen wohl das geeignetste Material zum Studium der japanischen Metallkunst.

Hans Kahns.

RUNDSCHAU

DIE RHEINLANDE.

XVII, 7/8.

J. F. HÄUSELMANN: Arnold Waldschmidt (1 farb., 4 schwarze Tafeln, 4 Abb.)

J. F. HÄUSELMANN: Das Reformationsdenkmal in Stuttgart. (4 Abb.)

WERNER MAHRHOLZ: Heinrich Tessenow. (3 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XXXVIII, 188/189.

T. G. APPELGREN: Schwedische Münzmeisterzeichen 1522—1574.

J. V. KULL: Schinderlinge.

GEORG GALSTER: Der Bünstorffer Brakteatenfund 1827. (2 Taf.)

DIE KUNST.

XVIII, 11.

KARL VOLL: Zu Max Liebermanns 70. Geburtstag. (1 Taf., 20 Abb.)

HANS VOLLMER: Die Erziehung zum Kunstgenuß.

MAX RAPHAEL: Das Problem der Darstellung.

G. J. WOLF: Ausstellung der Münchner Neuen Sezession. (1 Taf., 9 Abb.)

J. POPP: Hermann Geibel. (8 Abb.)

FRITZ SCHUMACHER: Neuer Hamburger Backsteinbau. (1 Taf., 23 Abb.)

K. THIECKE: Möglichkeiten der Kunst.

XVIII, 12.

ADOLF BEYER: Paul Weber. (16 Abb.)

WALTER COHEN: Die Große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf. (22 Abb.)

RICH. BRAUNGART: Hubert Wilms „Ewiger Friede". (1 Tafel.)

A. v. GLEICHEN-RUSSWURM: Rolf Schott. (6 Abb.)

A. v. GLEICHEN-RUSSWURM: Die Wohnung eines Kunstfreundes. Architekt: Ernst Haiger-München. (1 Taf., 14 Abb.)

G. J. WOLF: Ein Münchner Plakatwettbewerb. (9 Abb.)

W. B.: Rheinische Edelgläser. (11 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION

XX, 11.

RICHARD STILLER: Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1917. (7 Tafeln, 18 Abb.)

OTTO ZOPF: Vom Symbol in der Kunst.

ISMAR LACHMANN: Karl Strathmann-München. (2 Taf., 5 Abb.)

PAUL BACHMANN: Psychologie der Kunst.

W. F. STORCK: Die Gartenstadt Mannheim-Waldhof (Architekten Esch u. Anke, Mannheim). (1 Taf., 8 Abb.)

PAUL WESTHEIM: Vom Geruhig-Schönen.

R. B.: Zarte Dosen, zarte Teller. (11 Abb.)

K. PRELLWITZ: Die schlichte Einfalt.

XX, 12.

HERMANN ESSWEIN: Zu den Werken von Leopold Durm. (2 Taf., 6 Abb.)

RICHARD STILLER: Gedächtnisausstellung für Gotthardt Kuehl. (2 Taf., 6 Abb.)

ADOLF VOGDT: Stanislaus Stückgold-München. (6 Abb.)

JULIUS ZEITLER: Neue Lichtbildkunst von Frank Eugen Smith. (1 Taf., 9 Abb.)

PALLMANN: Zum Thema „Heldenhaine". (1 Taf., 4 Abb.)

COLOMAN GYÖRGYI: Ungarische Kriegerdenkmäler und Gedenktafeln. (1 Taf., 12 Abb.)

PAUL BACHMANN: Psychologie d. Kunst. (Schluß.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XV, 11.

AUGUST L. MAYER: Moderne Meisterkopien (12 Abb.)

CURT GLASER: Munch. (11 Abbildungen.)

JULIUS ELIAS: Käthe Kollwitz. (8 Abbildungen.)

XV, 12.

KARL SCHEFFLER: Die Vorbildung unserer Künstler.

WALTER STENGEL: Kunst und Künstler in der Karikatur. (18 Abb.)

KARL SCHEFFLER: Die Freie Sezession. (9 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge. XXXVIII, 11.

OSCAR HAGEN: War Dürer in Rom? (12 Abb. auf 2 Taf.)

GEORG TREU: Bildwerke von Robert Diez am Dresdner Albertinum. (8 Abb.)

Neue Folge. XXXVIII, 12.

KURT ZOEGE v. MANTEUFFEL: Das Museum im Pauvre Diable zu Maubeuge. (7 Abb.)

BRUNO SAUER: Attische Kunst im Zeichen des großen Krieges. (10 Abb.).

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVIII, 12.

W. v. BODE: Tonabdrücke von Reliefarbeiten niederländischer Goldschmiede aus dem Kreise der Künstler des Herzogs Johann von Berry. (7 Abb.)

W. SCHUBART: Aus der Papyrussammlung: 1) Walburg, die Sibylle; 2) Ein lateinischer Empfehlungsbrief. (2 Abb.)

R. ZAHN: Zum Honoriusschmuck.

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVIII, 11.

DRESDENER KUNSTGEWERBE. (29 Abb.)

AUS DEM WETTBEWERB DES BADISCHEN UND DES ELSASS-LOTHRINGER KUNSTGEWERBEVEREINS. (17 Abb.)

P. MARTELL: Vivatbänder.

XXVIII, 12.

PETER JESSEN: Reisestudien IX: Das alte Rußland. (13 Abb.)

OTTO PELKA: Beiträge zur Geschichte der Bernsteinkunst. II: Zur Entstehungsgeschichte des Bernsteinzimmers in Zarskoje Selo.

HANDWERKER- u. KUNSTGEWERBESCHULE BIELEFELD. (13 Abb.)

HUGO HILLIG: Kunstgewerbliche Symbolik: VIII: Die Symbolik der Pflanzen. (Schluß.)

OUDE KUNST.

II, 11.

M.: Handelstermen II. (1 farb. Taf., 10 Abb.)

JUST HAVELAAR: Ommegang door onze Musea X. (3 Abb.)

WOUTER KUTSCHENRUYTER: Geaquarelleerde Litho's van Kaepplin naar Hess, uit de Steendrukkerij van Engelmann. (13 Abb.)

S. KALFF: De Harlemsche Schildersfamilie de Bray. (3 Abb.)

II, 12.

W. MARTIN: Over Conserveeren en Restaureeren van Oude Schildereijen (Schluß). (5 Abb.)

W. MARTIN: Een Schilderijtje van Cornelis Steen. (1 Abb.)

M.: Handelstermen. (2 Abb.)

G. J. M. BRUGMAN: Chineesche Schimmen. (6 Abb.)

A. BREDIUS: De Familie de Bray.

J. O. KRONIG: Rembrandt in het Zürcher Kunsthaus. (3 Abb.)

OUD HOLLAND.

XXXV, 1.

A. BREDIUS, De schilder Françoys Ryckhals.

H. E. VAN GELDER, Een italiaansch reiziger over ons land.

H. SCHNEIDER, Raffael und Lievens.

M. J. F. W. VAN DER HAAGEN, De samenwerking van Joris van der Hagen en Dirk Wyntrack.

J. PRINSEN J. LZN., Een paar bescheiden over Isaak Claesz Swanenburgh.

DERSELBE, Een acte betr. Anthonie van Blocklandt.

H. SCHMIDT, Der Maler Nicolaus Johansen (Claes Janssen?) von Utrecht.

K. BYLSMA, Rotterdams oudste plateel „en tegelbakkers".

Korte mededeelingen.

XXXV, 2.

A. W. WEISSMAN, De portretten der graven van Holland te Haarlem.

A. BREDIUS, Een conflict tusschen Frans Hals en Judith Leyster.

S. MULLER, FZN., Tyman Ysbrantss. de goudsmid.

H. SCHMIDT, Niederländer in den Gottorffer Rentekammerbüchern.

L. SALM, De vijzels van Françoys en Pierre Hemony.

E. VAN BIEMA, Het dagboek van een Pommersch officier in staatschen dienst (I).

H. E. VAN GELDER, Christoffel Jansz. Meier, glasgraveur.

D. S. VAN ZUIDEN, Jets over den schilder Benjamin Bolomey.

Korte mededeelingen.

NEUE BÜCHER

MARIUS und MARTIN: Johannes Bosboom. Verlag Martinus Nijhoff, Haag. Preis br. Fl. 20.—, geb. Fl. 22,50.

LEHNER: Das Provinzialmuseum in Bonn. Heft II: Die römischen und fränkischen Skulpturen. Verlag Friedrich Cohen, Bonn. Preis M. 3.—.

KAUFMANN: Handbuch der altchristlichen Epigraphik. Herdersche Verlagsbuchhandlung Freiburg. Preis br. M. 18.—, geb. M. 20.—.

STAHL: Potsdam. Verlag Felix Lehmann, Berlin. Preis geb. M. 5.50.

WOERMANN: Geschichte der Kunst aller Zeiten. 2. Aufl., II. Bd. Bibl. Institut, Leipzig. Preis geb. M. 13.—.

GLASER: Munch. Bruno Cassirer, Berlin. Preis br. M. 12.—, geb. M. 14.—.

GRADMANN: Die Monumentalwerke der Familie Kern. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 198.) Verlag J. H. Heitz, Straßburg. Preis M. 14.—.

WALZEL: Wechselseitige Erhellung der Künste. Verlag Reuther & Reichard, Berlin. Preis br. M. 2.40.

UTITZ: Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks. Verlag Reuther & Reichard, Berlin. Preis br. M. 2.—.

HADELN: Das Museum au pauvre diable. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

GUTHMANN: Bilder aus Ägypten. Bruno Cassirer, Berlin. Preis br. M. 17.—, geb. M. 20.—.

BENKARD: Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue. F. Bruckmann, München. Preis br. M. 5.—, geb. M. 7.—.

X. Jahrgang, Heft 10/12.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, z. Zt. im Felde. — Herausgeber und verantwortl. Schriftleiter i. V. HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstraße 158. Telefon: Amt Uhland 1897. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung: In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Rijswijk, Z. H. Leeuwendaal-laan 61 / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telefon 13467.

Da unser Herausgeber sich z. Zt. im Felde befindet, wird gebeten, alle für die Schriftleitung bestimmten Mitteilungen und Sendungen nur an Herrn Hans Friedeberger, Berlin W. 15, Uhlandstraße 158 zu richten.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Meister der Graphik

Herausgegeben von Dr. Hermann Voss

Bisher erschienen:

Bd. 1: **Jacques Callot** Von Hermann Nasse
Mit 46 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 10.–, gebunden M. 13.20

Bd. 2: **Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E.S.** Von Max Geisberg
Mit 70 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 19.80

Bd. 3: **Albrecht Altdorfer und Wolf Huber**
Von Hermann Voss
Mit 63 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 12.–, gebunden M. 15.40

Bd. 4: **Francisco de Goya** Von Valerian von Loga
Mit 72 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 19.80

Bd. 5: **Die Nürnberger Kleinmeister**
Von Emil Waldmann
Mit 60 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 19.80

Bd. 6: **Giov. Battista Piranesi** Von Albert Giesecke
Mit 63 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 19.80

Es folgen Bände über Rembrandt, Goltzius u. a.

Die „Meister der Graphik" sind als eines der wertvollsten Unternehmen auf künstlerischem und kunstgeschichtlichem Gebiete anerkannt. Sie sind Handbücher des Kupferstiches, die mustergültige Reproduktionen mit einem geistvoll geschriebenen und wissenschaftlich fundiertem Text verbinden.

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

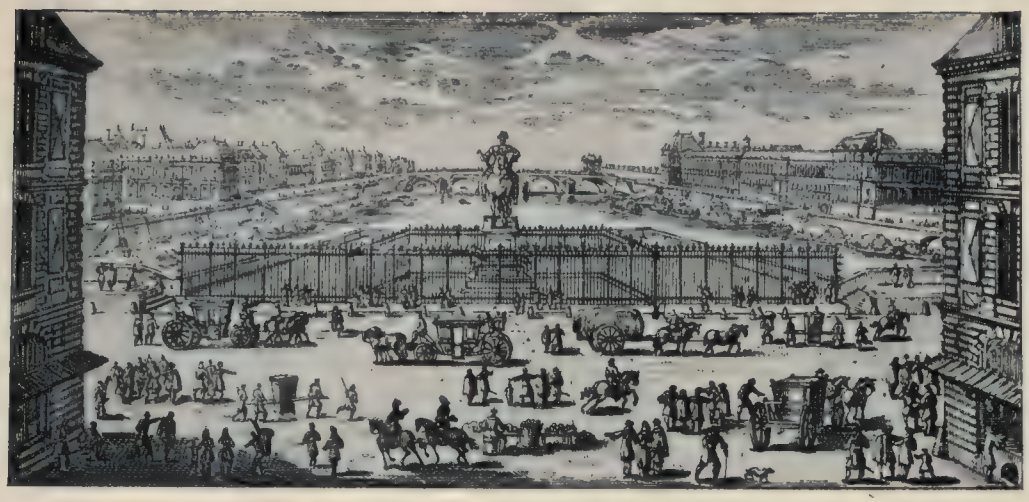


Abb. 1.
Pont-Neuf

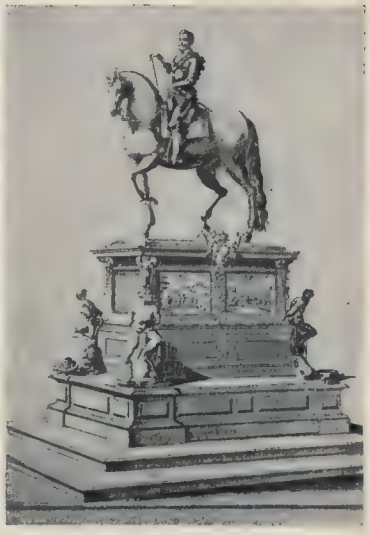


Abb. 2.
Denkmal Heinrichs IV. mit zwei Sklaven von Francavilla.

Abb. 3.
Huldigung vor dem Denkmal Heinrichs IV. im September 1788

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 4. Denkmal Heinrichs I. von Montmorency in Chantilly

Abb. 5. Daniello da Volterra: Denkmal Heinrichs II. Stich von A. Tempesta

Abb. 6. Das Pferd des Daniello da Volterra. (Älteste Wiedergabe)

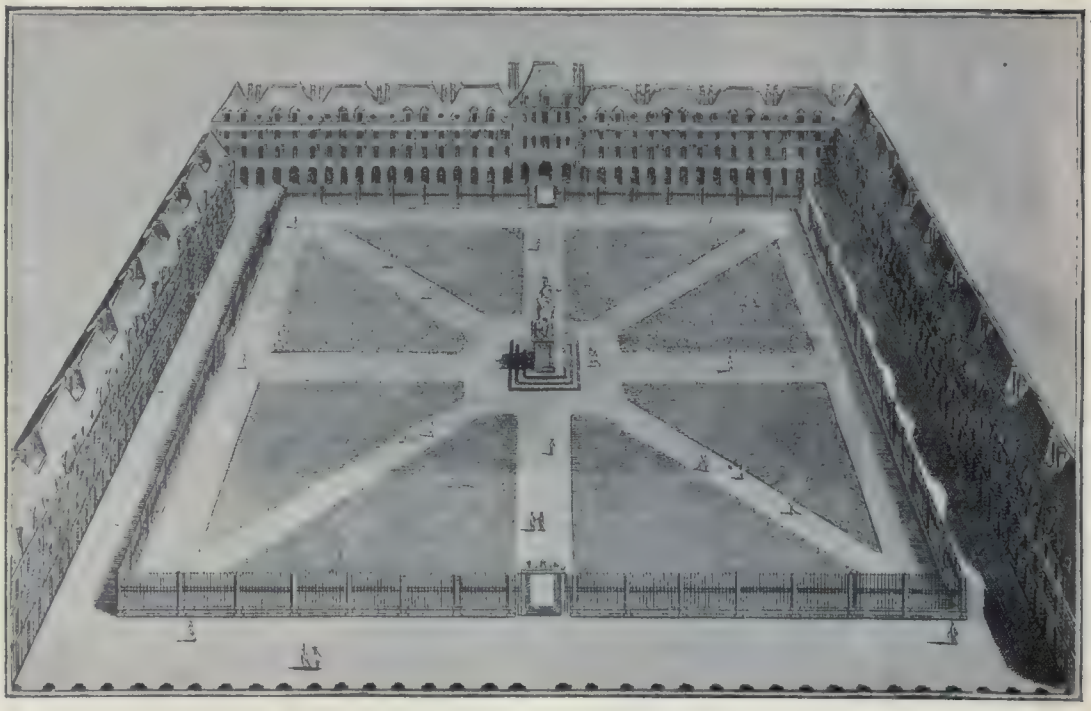


Abb. 7. Place Royale mit dem Reiterdenkmal Ludwigs XIII.

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 8. Heinrich II. nach einer Zeichnung von Janet
(einst Sammlung Lenoir)

Abb. 9. Heinrich II. und Diana von Poitiers. Email
(einst Sammlung Lenoir)

Abb. 10 u. 11. Pont au Change in Paris

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 12. Gilles Guérin: Ludwig XIV. Chantilly

Abb. 13. Bernini: Ludwig XIV. Versailles

Abb. 14. Desjardins: Ludwig XIV. Versailles

Abb. 15. Desjardins: Ludwig XIV. Place des Victoires

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 16. Place des Victoires

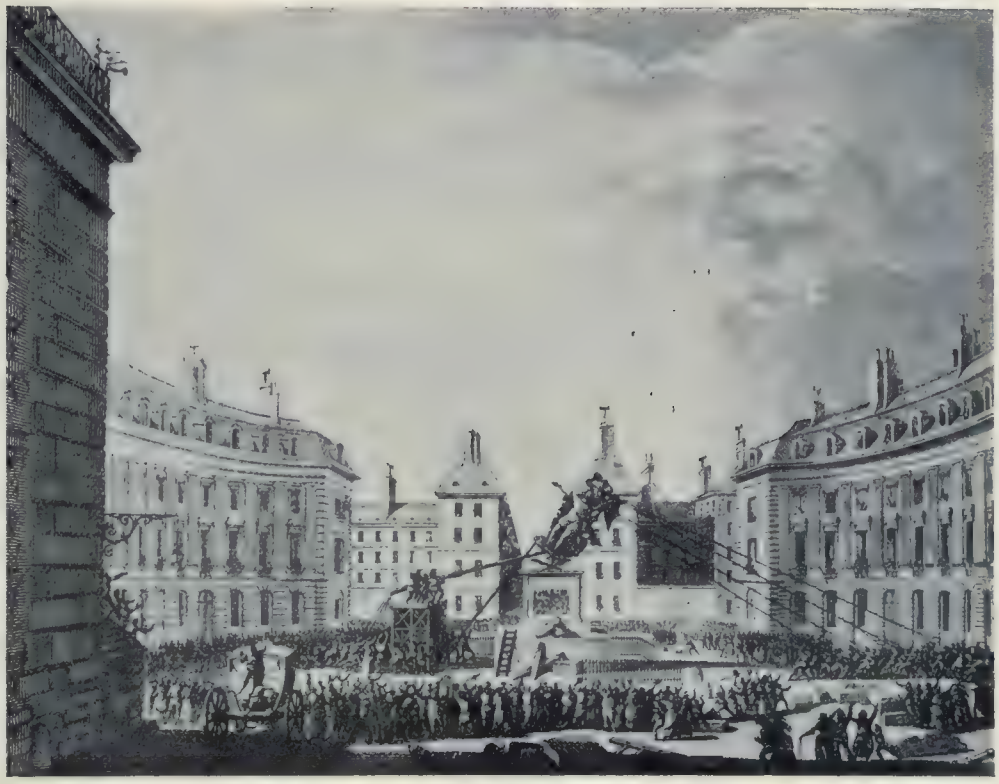


Abb. 17. Niederlegung der Statue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 18. Girardon: Statue Ludwigs XIV.

Abb. 19. Enthüllung der Statue Ludwigs XIV. von Girardon auf der Place Vendôme

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 20. Jacques Bertaux: Zerstörung der Statue Ludwigs XIV. auf der Place Vendôme

Abb. 21. Herabnahme der Bildsäule Napoleons I. auf der Place Vendôme

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 22 u. 23. Bronzestatuetten im Grünen Gewölbe in Dresden

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

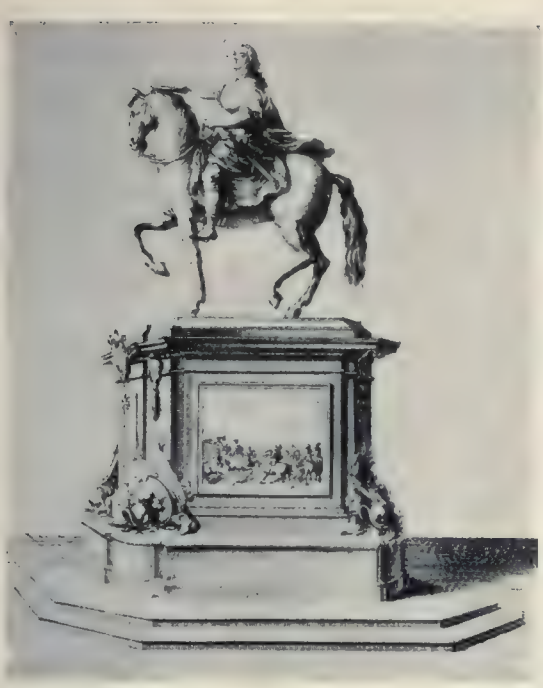


Abb. 24. Lemoine: Denkmal Ludwigs XV. in Bordeaux

Abb. 25. Sally: Denkmal Ludwigs XV. in Valenciennes

Abb. 26. Lemoine: Denkmal Ludwigs XV. in Rennes

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 27. Pigalle: Denkmal Ludwig XV. in Reims

Abb. 28. Guibal: Denkmal Ludwigs XV. in Nancy

Abb. 29. Entwurf eines Denkmals für Ludwig XV. in Rouen

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 30. Studien Bouchardons nach den Denkmälern Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV.

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 31. Bouchardon: Statue Ludwigs XV. auf der Place de Louis XV.

Abb. 32. Enthüllung der Statue Ludwigs XV.

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 33. Entwurf für ein Denkmal Heinrichs IV. und Ludwigs XVI. in Paris

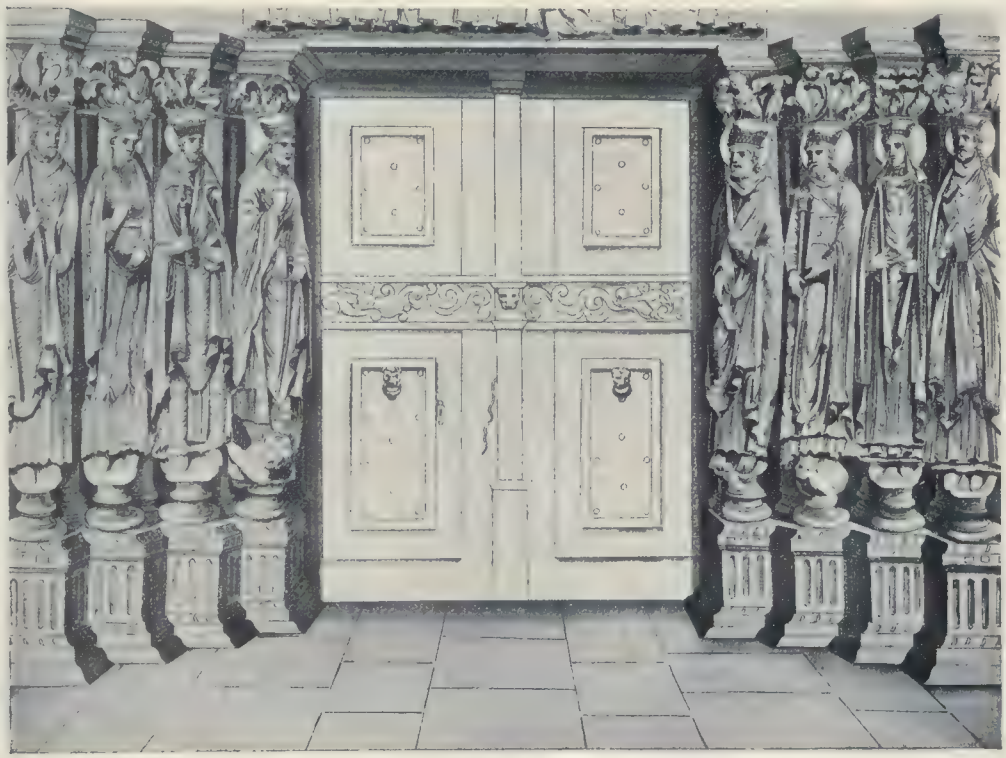


Abb. 34. Hauptportal von Saint-Germain-des-Prés

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

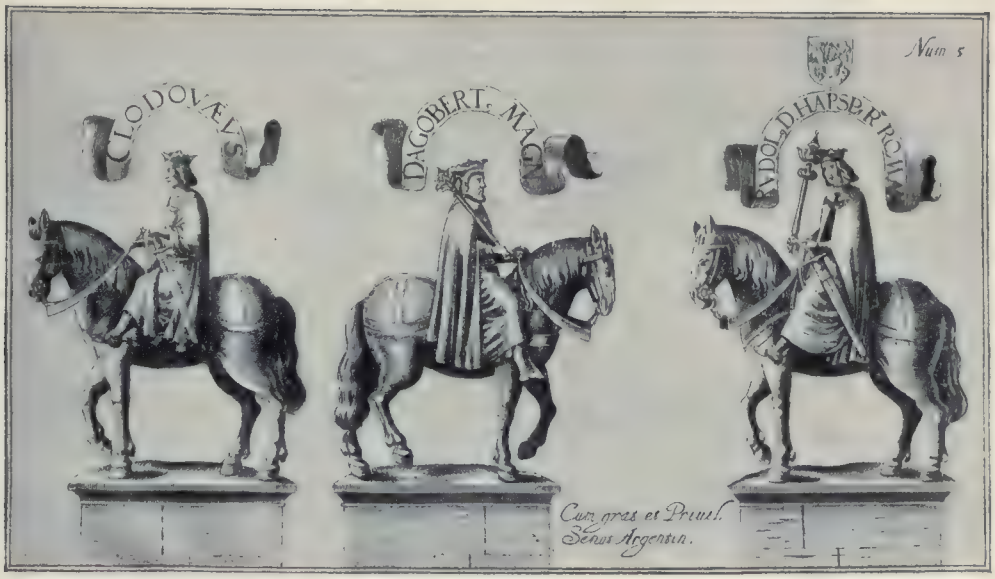


Abb. 35. Die drei Königsstatuen vom Straßburger Münster

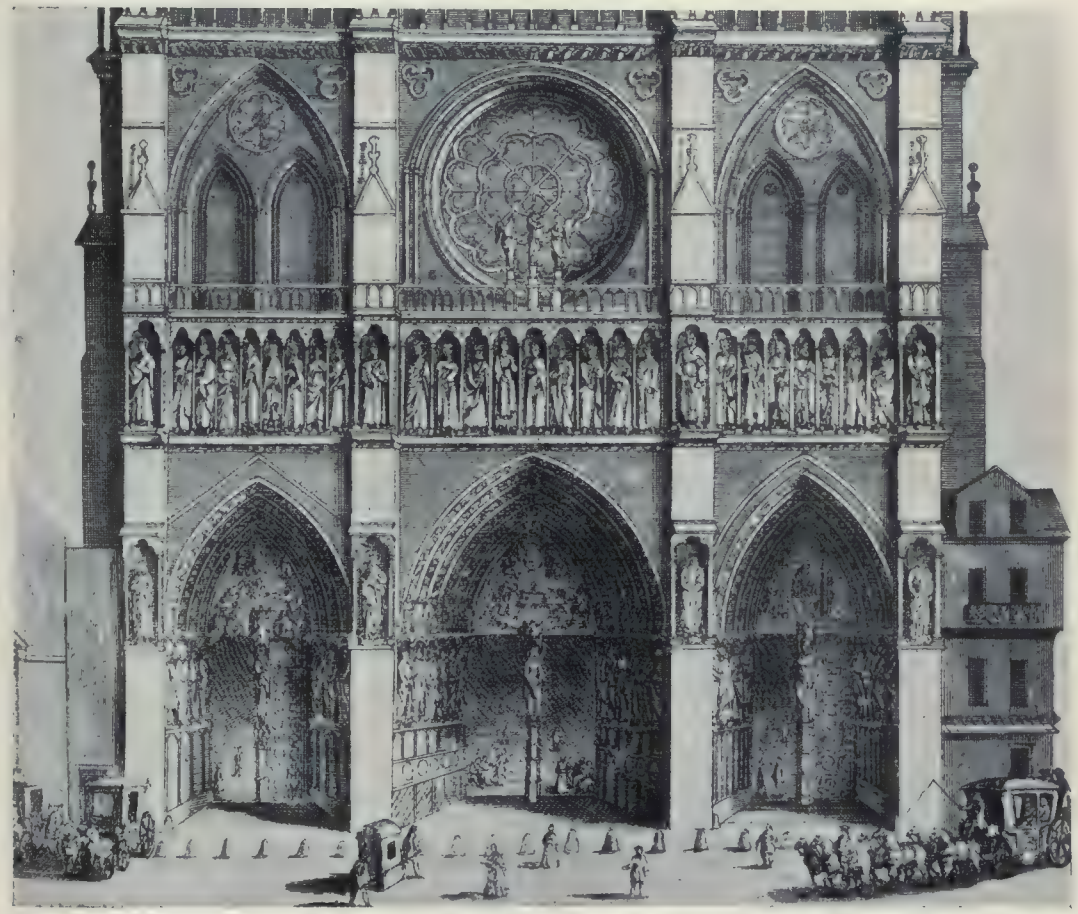


Abb. 36. Die Fassade von Notre-Dame mit der Galerie der Könige Judas

Zu: ERNST STEINMANN, DIE ZERSTÖRUNG DER KÖNIGSDENKMÄLER IN PARIS

Abb. 2. Medaille mit dem Bildnis Vittoria Colonnas.
Gegossenes Bronzeexemplar. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum

Abb. 1. Medaille mit dem Bildnis Vittoria Colonnas.
Vergoldete Bronze. Paris, Cab. nat.

Abb. 3. Bildnis Vittoria Colonnas.
Venetianischer Holzschnitt vom Jahre 1540

Zu: EMIL SCHAEFFER, ZU DEN BILDNISSEN DER VITTORIA COLONNA

Abb. 4. Altissimo: Bildnis Vittoria Colonnas. Florenz, Uffizien.

Abb. 5. Römische Schule des 16. Jahrhunderts: Frauenbildnis. Rom, Palazzo Spada

Zu: EMIL SCHAEFFER, ZU DEN BILDNISSEN DER VITTORIA COLONNA

Abb. 1. Andrea Pozzo, Skizze für das Chorfresko der Kirche S. Francesco Xaverio in Mondovì. Venedig, Akademie.

Zu: OSWALD VON KUTSCHERA-WOBORSKY, ZU ANDREA POZZOS FRESKEN IN MONDOVI

BINDING SECT. APR 28 1967

N
3
M8
Jg.10

Monatshefte für Kunst-
wissenschaft

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY